GUERRA [illegible]IXE

MARACATUS DO RECIFE



NOTA SOBRE A CAPA

A capa do presente volume, desenhada por Oswald de Andrade Filho, foi inspirada no carro alegórico do Maracatu Elefante, principal fonte de pesquisas para este trabalho.

Sendo o elefante o Totem daquele grupo o motivo foi escolhido para o desenho.

A CÉLIA,

minha paciente espôsa.

À MEMÓRIA DE

MEUS PAIS

— *portuguêses que se abrasileiraram sob os influxos da nova terra.*

À MEMÓRIA DO MAESTRO

PAULO CARNEIRO

— nascido em Goiana, Pernambuco, e morto em Petrópolis, Est. do Rio, onde fundou a Escola de Música Santa Cecília. Nessa instituição sui-generis, *que data de 1893, a população pobre da cidade encontra onde estudar gratuitamente.*

A minha gratidão.

À GUISA DE APRESENTAÇÃO

No seu "Ensaio sôbre música brasileira", disse, certa vez, Mário de Andrade: "Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. E a preguiça e o egoismo impede que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito, êle se limitará a colher pelo bairro em que mora o que êste lhe faz entrar pelo ouvido da janela".

Infelizmente, estas duras palavras ainda são verdadeiras para nós. Podemos contar nos dedos os músicos e, especialmente, os compositores que por estes brasis se preocupam em estudar com seriedade a nossa música folclórica.

No momento, sem qualquer exagêro, o único compositor de renome nacional e internacional, que cuida com carinho e amor, como diria Mário de Andrade, do folclore brasileiro é o ex-dodecafonista Guerra Peixe, hoje integrado na Comissão Paulista de Folclore, do I.B.E.C.C. E é bom esclarecer, que para estudá-lo como um verdadeiro folclorista, êle não precisou abandonar os seus trabalhos de composição musical, o que muitos julgam necessário ou inevitável, ocultando nesse julgamento atitudes comodistas e preguiçosas de quem não quer se dar ao trabalho de fazer pesquisas e estudos de folclore.

Guerra Peixe frequentou cursos de folclore, realiza constantes pesquisas de campo, como já o fez no Nordeste, de onde trouxe farto material, está sempre a par das últimas publicações sôbre o assunto. Estas atividades, porém, não foram nunca obstáculos para que continuasse a produzir obras musicais de importância, numa crescente evolução como compositor brasileiro, que medita longamente no que faz. E isso graças também aos seus estudos de folclore musical, pois, não se pode negar que o folclore tem muita coisa a ensinar não apenas aos especialistas como aos compositores, sejam êles nacionalistas ou de outras tendências. Suas últimas composições, a partir de 1950, — "Sonata" para piano, "Trio" de sôpro n.° 2, "Sonata" para violino e piano, "Suite Sinfônica n.° 1" (Paulista), com as partes: "Cateretê", "Jongo", "Recomenda de Almas" e "Tambu"; "Suite

Sinfônica n.º 2" (Pernambucana), com as partes: "Maracatu", "Dança de Cabocolinhos", "Aboiado" e "Frêvo", etc. — servem para comprovar o que dizemos, ao focalizarmos o compositor Guerra Peixe, que alia as suas qualidades de músico criador à de pesquisador e estudioso do folclore brasileiro.

Por nossa sugestão, Guerra Peixe entrega ,agora, ao prelo, o seu primeiro trabalho monográfico de folclore, resultante de pesquisas realizadas, de 1949 a 1952, no Estado de Pernambuco, e principalmente em Recife. Êle versa sôbre o "Maracatu", tendo por centro de indagação o tradicional Maracatu Elefante, com notas sôbre o Leão Coroado, Pôrto Rico, Estrêla Brilhante, e ainda referências aos recentes grupos dos maracatus-de-orquestra e o maracatu-pastoril, de Caruaru.

Em vários de seus aspectos, a presente monografia de Guerra Peixe poderá servir de modêlo a futuros estudos de nossos musicistas e compositores, no dia, é certo, em que compreenderem qual o valor do folclore para êles mesmos, isto é, dentro do seu próprio egoismo, conforme afirmaria Mário de Andrade.

Ao estudar um fato folclórico, escreveu Renato Almeida, a nossa preocupação "deve ser a de conhecê-lo com exatidão, desmontá-lo, verificar-lhe a essência". Esta orientação seguiu-a Guerra Peixe ao estudar o "maracatu", corrigindo conceitos errôneos que possuíamos sôbre o assunto, sugerindo hipóteses novas para futuras verificações, se possível, e realizando uma acurada análise do complexo melodia-rítmo, de cujo conhecimento dependem várias conclusões de ordem teórica, como por exemplo o das relações dêsse cortejo real com os "xangôs" recifenses.

Uma das grandes virtudes do trabalho de Guerra Peixe, ao lado do excelente documentário musical, todo êle analisado, "desmontado, verificado na essência", é a de discutir, sempre com fundamento em suas pesquisas de campo, opiniões tidas por muitos como definitivas, em virtude do pouco que sabemos ainda do folclore brasileiro, esclarecendo pontos obscuros e mesmo revisando ou corrigindo outros.

Na mencionada monografia, por exemplo, êle argumenta contra a hipótese de Mário de Andrade, segundo a qual a palavra "maracatu" procederia de "maracá", chocalho indígena, e "catu", bonito. Para se admitir essa hipótese, o "maracá" deveria participar ou pelo menos ter participado, com certa relevância, do instrumental do "maracatu", fato que ninguém

menciona ou mencionou. Outrossim, escreve Guerra Peixe, a natureza específica do rítmo dos instrumentos do cortejo não oferece oportunidade alguma à participação do instrumento amerindio. Se o "maracá" alguma vez foi visto no "maracatu", acrescenta, teria figurado como acessório, à guisa de enfeite e sem função musical.

Sôbre o mesmo problema, o autor se coloca ao lado de Sílvio Romero, Renato Mendonça e Gonçalves Fernandes, considerando o vocábulo "maracatu" como de origem africana e apresentando um novo argumento para essa tese, que é uma informação do Museu do Dundo, da Companhia de Diamantes de Angola. Conforme essa informação, o termo "maracatu" designa ainda hoje uma dança praticada pela tribo dos Bondos, os quais viviam na época da ocupação portuguesa, no território da foz do rio Dande, cerca de cinquenta quilómetros ao norte de Loanda.

Quanto à "calunga", a "boneca" do "maracatu", Guerra Peixe comprova, com boa documentação, que ela não o é, como escreveu Mário de Andrade, "fixamente do sexo feminino", mas de um e outro sexo. A seguir, discorda de Mário, quando êste diz que a "dama-de-passo" é uma "negra bonita e que possa vestir com mais luxo", baseado no fato de que a "possibilidade de vestir com mais luxo não constitue requisito individual, uma vez que as despesas com a sua vestimenta ocorrem por conta da agremição". E depois de mostrar que ela não tem um determinado passo no desfile, sugere que a grafia certa de seu nome seja "dama-de-paço", do palácio, da casa real, pois ela, pelo menos no Maracatu Elefante, que é dos mais antigos, aparece como "segunda pessoa", "conselheira" e "ocasional substituta da rainha".

Ainda tendo a vista os trabalhos de Mário de Andrade, êle critica a afirmação dêsse autor, quando diz que no Maracatu Leão Coroado havia "12 bombos, 9 gonguês e 4 ganzás". Os registros obtidos no Recife — comenta Guerra Peixe — parecenos autorizar a hipótese de que o autor paulista talvez se referisse aos tambores em geral, uma vez que seis "zabumbas", quatro "caixas de guerra" e dois "faróis" somam doze, e daí o registro de 12 bombos. Os "gonguês", acrescenta, não seriam senão 2, no máximo, podendo o número 9 advir de um engano do linotipista, não revisado pelo autor; isso baseado no fato de que, na séde do Leão Coroado, êle foi encontrar apenas 2 "gonguês", um dos quais se encontrava em grande parte corroido

pela ferrugem, o que prova que estava abandonado há muito tempo. Quanto aos 4 "ganzas", afirma Guerra Peixe, depois de apurada pesquisa, que êles não correspondem, em absoluto, às tradições musicais do folguedo; sòmente o Estrêla Brilhante adota, excepcionalmente, um "ganzá".

Voltando-se, depois, aos trabalhos de Roger Bastide, Guerra Peixe discorda do que êle afirma em relação à "calunga" Dona Clara, ao escrever que ela pertence ao Maracatu Elefante. E esclarece que essa "calunga" pertenceu ao Cambinda Velha hoje participa do Maracatu e Leão Coroado. Também não concorda com Roger Bastide, quando êle diz que os "caboclos", personagens vestidos de índio, que participam do séquito desde, pelos menos, o início dêste século, "cantam suas canções que unem a África à América". Segundo Guerra Peixe, o sociólogo francês fez aqui uma generalização baseado em documento do Águia de Ouro, um maracatu-de-orquestra, grupo de organização recente, que foge muito à tradição do cortejo. Mas, acrescenta o compositor e folclorista brasileiro, êsse fato não ocorre nos grupos tradicionais de Recife.

Também, Guerra Peixe critica os autores que falam em "cantos de marcha" nos "maracatus", dizendo que as "peças cantadas no folguedo afastam-se de qualquer rítmica aproximada do que se entende por marcha". Lembra Ascenço Ferreira, que mencionou "loas" nos cortejos recifenses e comenta, que talvez se trate de uma "possível irreflexão do autor, ao misturar em seu trabalho as modalidades do cortejo do Recife e dos Palmares". Nos tradicionais grupos de Recife, afirma, as peças musicais são chamadas "toadas", como nos "xangôs".

Na revisão da bibliografia existente sôbre o assunto estudado, Guerra Peixe discorda, ainda, de Renato Almeida, quando êste relaciona o "Costa Velha" entre os "maracatus" recifenses, esclarecendo que êsse grupo não existe. Nega, também, ter havido nessa cidade, conforme registra o referido autor, um "maracatu" com cem bombos, não só "por impraticabilidade de ordem técnica e fisiológica como por razões de interpretação rítmica".

Enfim, pelo pouco que procuramos destacar do presente trabalho de Guerra Peixe, os estudiosos do assunto já não terão dúvidas de que êle preencherá uma das mais sérias lacunas da nossa pequena bibliografia científica sôbre folclore musical brasileiro. Com a presente monografia sôbre um dos fatos mais

divulgados e menos conhecido da nossa folk-música, especialmente por não haver sido estudado de maneira completa por musicista que fôsse folclorista, Guerra Peixe dá um exemplo, que deve ser seguido por todos os que vivem a pregar a separação entre o compositor e o folclorista, dizendo que aquele não deve perder seu tempo com pesquisas de folclore ou que não é sua função dedicar-se aos estudos do populário brasileiro.

ROSSINI TAVARES DE LIMA
Secretário Geral da Comissão Paulista de Folclore, do I.B.E.C.C.
Membro da Academia Brasileira de Música

NOTA PRELIMINAR

Éramos decididos apologistas do dodecafonismo — curiosa espécie de música que pretendíamos deformar ao nosso modo, supondo, então, produzir obra de cultura nacional... — quando, em meiados de 1949, mudamos a nossa atitude estética diante da música brasileira e dos sentimentos humanos. Residíamos no Rio de Janeiro, e nessa ocasião resolvemos estudar o que nos fôsse possível do musicário nacional, a fim de seguirmos melhor orientados os novos rumos na composição musical. Diversos fatores vieram possibilitar-nos residir no Recife, o que foi sucedido de 1949 a 1952. Em princípio, assistindo aos folguedos pernambucanos, não pretendíamos senão observar a música popular e assinalar um e outro documento que nos parecesse interessante desenvolver em futuras obras. Como o rítmo dos instrumentos acompanhantes nos parecia — como ainda nos parece — o elemento menos cuidado na música de caráter **nacionalista**, dedicamos especial atenção aos seus pormenores. Perplexos ao verificarmos a variedade, pensamos na conveniência de anotá-los para depois processar a distribuição dos registros entre os interessados. Um grupo de sinceros e dedicados informantes, porém, favoreceu-nos assinalar notas sôbre assuntos que geralmente fogem à alçada de um músico, mas que contribuem para completar as explicações em tôrno de apontamentos estritamente musicológicos. Ao mesmo tempo, fizemos amigos aos quais lhes parecia deveríamos englobar o máximo de informações obtidas, embora êsse material nada tivesse a ver com a música propriamente dita. Tratava-se, sem dúvida, da questão de tirarmos partido de alguns momentos que se nos apresentavam favoráveis, cuja documentação, posteriormente publicada, poderia ser apreciada pelos especializados em outros setores. E, atendendo à sugestão, assim trabalhamos, registrando assuntos alheios à música mas que, agora, concorrem para explicar o seu hipotético desenvolvimento histórico e, sobretudo, a sua funcionalidade no Maracatu.

Se a começo estávamos desprovidos de orientação metodológica e de experiência, o amor à causa fêz-nos encontrar um modo, talvez um tanto pessoal, de processar colheita junto aos grupos populares.

O Maracatu — complexo e problemático por excelência — foi o primeiro divertimento com o qual estabelecemos aproximação no

novo campo de experiência. Porém, como o pouco que há divulgado sôbre o cortejo é relativamente impreciso, talvez as nossas notas possam contribuir para aclarar pelo menos algumas dúvidas fartamente repetidas — não obstante estarmos certos de que os nossos próprios apontamentos necessitarão, mais tarde, do reparo dos que se tenham adiantado nas pesquisas referentes ou relacionadas ao folguedo. Cumpre avisar, também, que o escrito sôbre a folgança vale apenas para os grupos recifenses, embora tenhamos incluído neste trabalho os registros feitos junto a um Maracatu da cidade de Caruaru, no interior pernambucano. Fizêmo-lo porque, de algum modo, essa agremiação deriva dos grupos recifenses, como se verá.

Não poucas vezes um mesmo assunto precisou ser tratado em vários capítulos. Assim procedemos dados os aspectos oferecidos por cada caso, uma vez que reuní-los a um só tempo obrigar-nos-ia desvirtuar a ordem necessária ao desenvolvimento dos temas.

Convém realçar que razões infelizmente superiores à nossa vontade concorreram para dificultar uma documentação fotográfica adequada, o que lastimamos profundamente, pois só mais tarde, longe do Recife, é que viríamos compreender o seu alcance para ilustrar êste volume.

A obra que vai ser lida é relativamente ousada. Mas estamos certos de que se nossas conclusões forem negadas, pelo menos servirão para alguma coisa os documentos recolhidos.

Agradecemos ao nosso amigo Ugo di Franco, violinista e desenhista, a gentileza de haver executado os gráficos solicitados.

G. P.

— I —

QUANDO E COMO TERIA SURGIDO O MARACATU?

O desconhecimento de fontes informativas recuadas no tempo não nos favorece demarcar, com exatidão, a época em que teria surgido o Maracatu no Recife. As publicações por nós examinadas não contribuem para precisar o ponto, embora, de certo modo, nos possam valer para elucidar alguns aspectos que permanecem obscuros.

Pereira da Costa, por exemplo, restringe-se a assinalar o folguedo em número avultado "nos tempos do tráfico e da escravidão" (1). Se considerarmos o longo decurso do comércio negreiro, avaliaremos a insuficiência dêsse registro para auxiliar-nos a escavar a questão que no momento propomos atingir. A mais antiga notícia certa do nosso conhecimento é a do Padre Lino do Monte Carmelo Luna, que aponta o Maracatu em 1867, segundo uma transcrição de René Ribeiro (2).

Portanto, tentaremos alcançar o fim utilizando subsídios indiretamente relacionados ao assunto, procurando, então, formular nossas hipóteses em bases que julgamos razoáveis.

Os autores modernos concordam que o Maracatu seja um cortejo real cujas práticas são reminiscências decorrentes das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados na instituição do Rei do Congo. Dêsse modo, talvez encontraremos as possíveis origens brasileiras do divertimento recifense, bem como a ocasião do seu aparecimento, se indagarmos: a) a época mais remota em que podemos supôr o funcionamento da instituição do Rei do Congo; b) algumas relações que atariam os negros organizados em grupos, quer administrativamente, quer quanto às festas profano-religiosas outrora praticadas; c) a maneira pela qual algumas reminiscências perdurariam até os nossos dias — o que será feito, tudo isso, o mais resumidamente possível.

(1) Pereira da Costa, 1937, p. 457.
(2) René Ribeiro, 1952, p. 29.

A notícia mais remota até há pouco conhecida sôbre a instituição do Rei do Congo, em Pernambuco, data de 1711, em Olinda. Pereira da Costa explica o que seria o regime: "Cada cabeça de comarca ou distrito paroquial tinha o seu rei e rainha, com o competente cortejo de uma côrte particular e, procedida a eleição, tinha lugar o ato solene de coroação e posse do dia de N. S. do Rosário, impondo a coroa o pároco da freguesia (3). O autor esclarece também: "De tôda essa diversidade de gente africana pela sua procedência de tribos distintas, sòmente a do Congo, escrava ou não, gozava do particular privilégio de eleger o seu rei, o seu **Muquino-riá Congo**, como lhe chamavam no idioma pátrio, cujo soberano superintendia sôbre a gente das demais nações africanas, residentes no distrito de sua jurisdição" (4). Todavia, os documentos há pouco encontrados na Igreja do Rosário, no Recife, revelam que a eleição e coroação de reis negros já haviam ocorrido nesse lugar, antes de 1711. Ora, se as eleições de soberanos prêtos eram processadas em virtude da funcionalidade da instituição do Rei do Congo, não nos parece arrojado presumir o seu estabelecimento desde, pelo menos, 1674. E, recuando um pouco mais, talvez o sistema já não fôsse novidade nessa época, como ainda veremos. As inscrições datadas de 1674 e anos seguintes, nos volumes da referida Igreja, parecem asseverar também que não sòmente os congueses eram escolhidos para ocupar o cargo supremo da instituição, bem como o número de reis não correspondia exatamente ao de paróquias, pois logo após 1710 — quando irrompeu a guerra dos Mascates, permitindo o Recife libertar-se da administração olindense — a vila do Recife governava apenas três poróquias.

Vejamos algumas notas:

"Eleição de reis e juizes e mais oficiais que hão de servir à (Igreja de) N. S. do Rosário dos Homens Prêtos êste ano de 1674 e acaba em 1675". Depois seguem-se os nomes do rei e da rainha "Angola", Antônio Carvalho e Angela Ribeira (o ?); dos "reis dos crioulos": Antônio Ramiry e Luzia Dias. No ano seguinte (1675-1676) surgem outros nomes. Em maior número, os "Angola": Pedro Gonçalves

(3) Pereira da Costa, 1908, p. 214.
(4) Idem, p. 213. "Muquino" é corruptela de "muquichi", quer dizer "grande", em Lunda (José Osório de Oliveira, 1954, p. 62).

Rato, Lourenço Alves, Tomás Moreira e Lourenço Dias; Ana Gonçalves, Andreza "frz" (sic), Luzia Perreira (Ferreira?), Catarina "frz" (sic) e Esperança Carvalha (Carvalho?); os "reis dos crioulos": Francisco Mesquita, Ambrósio Gratamente, José Ferreira e Bernardo Ribeiro; Florença Roiz, Domingas Roiz, Antônia Soares, Maria Mendonça e Domingas dos Santos. Depois dessa data não consta eleição alguma, mas apenas coroações, que aparecem repetidas vezes nos anos seguintes (5). Nas sucessivas coroações, após a ocasião acima referida, não são registrados os nomes das pessoas coroadas. Curioso é verificar-se maior número de rainhas que de reis: aquelas somam doze; êstes, dez. Uma das mulheres, porém, faleceu em 1676, não constando posteriormente a indicação de sua substituta. Da comparação das quantias tributadas à Igreja, pelas missas de eleição e de coroação, infere-se que cada personagem concorria ,em média, com 4$000 e 2$000 (quatro e dois mil réis, na linguagem monetária da época), respectivamente, pela realização do primeiro e do segundo atos religiosos.

Nos primeiros anos do século XIX Henry Koster assistiu a uma coroação real, na Ilha de Itamaracá. Assim aborda o assunto: "No mês de março tem lugar a festa anual de Nossa Senhora do Rosário, dirigida pelos negros, e é nessa época em que elegem o rei do Congo, **se a pessoa que exerce essa função faleceu durante o ano, resignou por qualquer motivo ou haja sido deposta pelos seus súditos.**" Mais adiante: "O homem que desempenhava as funções de rei em Itamaracá (cada distrito possui um rei) durante muitos anos, estava prestes a abdicar pela sua velhice e o novo chefe devia ser escolhido, e a indicação recaiu sôbre outro velho escravo da plantação de Amparo. **A rainha antiga não renunciara, continuando no pôsto**" (6). Cumpre ressaltar a discriminação de motivos observada pela autor, o que lembra a impraticabilidade, na instituição, de eleições anuais para os cargos já preenchidos — ponto reforçado pela circunstância da **rainha antiga** não haver renunciado. Henry Koster ainda assinala: "Como o rei pertencia a Amparo, **seria lá o local** para comer, beber e dançar, e a seguir a nossa povoação se tornou totalmente silenciosa e deserta...". Não sabemos se a eleição dêsse

(5) Manuscritos da Igreja de N. S. do Rosário dos Homens Prêtos, in "Arquivos", ns. 1 e 2 pgs. 55-57. Diretoria de Documentação e Cultura, Prefeitura Municipal do Recife, 1949-1950. O documento não é aquí reproduzido na íntegra por conter muito assunto alheio ao nosso tema.

(6) Henry Koster, in Edison Carneiro, 1950, p. 263. Os grifos são nossos.

rei foi realizada na mencionada Igreja. Se, porém, apenas foi cumprida a coroação, é possível que as sucessivas coroações na Igreja de N. S. do Rosário, do Recife, no século XVII, tenham ocorrido do mesmo modo.

Mello Moraes Filho refere-se a grupos chamados "nações", que no Rio de Janeiro festejavam a coroação do rei eleito. Agrupamentos semelhantes apareciam no Recife e recebiam designativos próprios, como "nação Ardas", "nação Rebôlo", etc.. Estudos posteriores a época, vieram esclarecer que tais grupos não passavam de meros ajuntamentos de escravos, uma vez que a monarquia branca procurava mantê-los misturados, a fim de que não se organizassem para a execução de desordens e não promovessem insurreições. Concorrendo para cumprimento da disciplina na instituição do Rei do Congo, havia o exercício de postos hierárquicos, cuja ocupação era uma prerrogativa concedida aos negros escolhidos pela sua gente e apoiados nas garantias que lhes ofereciam os senhores escravocratas. Dêsse modo, se na instituição havia a função de rei, desempenhada por escravo ou liberto, ao qual competia exercer a jurisdição geral e, parece, manter organizada a sua côrte própria, constituida por altas patentes à imitação da hierarquia militar, cargos nobres, postos honoríficos, etc., havia também a de "governadores de tribos ou nações", dirigentes de grupos que constituiam outra parte das relações administrativas da instituição. Um documento nesse sentido é o registro publicado por Pereira da Costa: a patente de "governador" conferida ao "prêto Ventura de Souza Garcez, da nação Ardas da Costa da Mina de que era **tenente-coronel... uma vez que foi eleito em junta de sua gente, por desistência de Ventura Vaz Salgado** pela sua adiantada idade" (7). Ignoramos apontamentos que nos possam esclarecer se era observada a mesma estruturação hierárquica no cortejo e nas "nações". Não acreditamos nessa hipótese, uma vez que, a nosso ver, não seria razoável a coexistência de mais de uma côrte funcionando na zona em que um soberano exercia jurisdição. Tampouco pensamos ter havido nas "nações" cargos mais elevados que o de "governador". Antes, o cortejo deveria constituir uma espécie de **elite** da instituição, composta de figurantes da no-

(7) Pereira da Costa, 1908, p. 216. Os grifos são nossos. No Recife havia também grupos de trabalho chamados **companhias**, igualmente conduzidos por governadores. Pereira da Costa (ob. cit., p. 237) transcreve um documento referente a nomeação de um **governador dos prêtos marcadores de caixas de açúcar**, datado de 1776.

breza, ocupantes de posições honoríficas e oficialidade superior; as "nações" eram subdivisões dos negros em grupos estendidos na zona onde um rei exercia autoridade máxima. Elas comporiam o grosso da instituição, com cargos gradativamente mais modestos, até alcançar o elemento mais obscuro do conjunto. Ora, justamente entre os oficiais menores deveria estar o **tenente-coronel** citado por Pereira da Costa, eleito para substituir no cargo de **governador** o outro negro, que desistira da função pela **adiantada idade.** Assim, também os eleitos para os cargos das "nações" mantinham-se nos postos enquanto não ocorresse uma das condições apontadas por Henry Koster. E' oportuno lembrar aqui a nomeação de "governador dos crioulos e dos homens pardos" conferida a Henrique Dias, como recompensa de Felipe IV pelos serviços militares prestados por êsse negro, na guerra contra os holandêses. Cumpre considerar que se Henrique Dias faleceu em 1662, é provável que a instituição do Rei do Congo tenha funcionado desde, pelo menos, a época em que êle recebeu o título. Ignorada qual seja a ocasião, vamos admitir que a instituição date de 1662.

A exemplo do que sucedia no Rio de Janeiro, segundo Mello Moraes Filho, os diversos grupos ou **nações** concorriam para abrilhantar as festas de coroação do rei eleito, quando se apresentavam dançando a seu modo, executando instrumentos próprios e entoando cantigas africanas ou africanizadas. (8). No Recife, as **nações** eram constituídas por gente de várias procedências, nas quais havia predominância banto — especialmente angolêsa, a julgar pelas pesquisas sôbre a entrada de negros realizadas em Pernambuco, referentes, pelo menos, ao século XVII (9).

Pereira da Costa assinala ainda que "Na paróquia da Boa Vista (no Recife), porém, começou a instituição em 1801, tendo lugar a posse de D. Domingos, **o primeiro rei eleito,** no dia 6 de abril" (10). E continua: "Decorridos anos passou a eleição do rei do Congo, pelo menos no Recife, a ser conferida pelo chefe de polícia" (11). O autor pernambucano transcreve a respectiva nomeação datada de 1848 e acentua que "A instituição dos Reis do Congo entre nós não se prolongou muito além de meiados do século passado". Mas, se a instituição desapareceu em meiados do século XIX, teria restado no

(8) Mello Morais Filho, p. 346.
(9) Vide René Ribeiro, obra cit., capítulo I.
(10) Obra cit., p. 213. Os grifos são nossos. O nome completo do rei é "Domingos Marques Araújo".
(11) Idem p. 216.

Recife o auto dos "Congos": "uma folgança dos africanos, geralmente escravos" cuja parte essencial era a representação de uma "peça", realizada num palanque onde um rei, rodeado de sua côrte, se sentava num trono adrede. Além da fala de personagens, havia música e dança próprias. "Caindo em desuso as exibições dos Congos pela cessação da corrente de emigração africana, proibida pela lei de abolição do tráfico e medidas subseqüentes, foram rareando dia a dia, até que desapareceram completamente, concorrendo isso para a perda dos próprios autos conservados apenas estropiadamente em cadernos manuscritos" (12).

Esses apontamentos de Pereira da Costa fazem-nos supor que se a "instituição do Rei do Congo" importava em relações hierárquico-administrativas, o auto dos "Congos" seria uma complementar parte festiva, com teatro, música e dança. Subsistindo à instituição, o auto apresentou-se por mais algum tempo, embora prosseguisse declinando. Depois, eliminada a teatralização, restou o cortejo que derivou para o Maracatu. E êste folguedo, sòmente com música e dança — já assinalado em 1867, pelo Padre Luna — ainda hoje conserva costumes do auto dos Congos e observa relações de hierarquia e de sucessão envolvendo pelo menos alguns dos seus participantes. Cumpre lembrar que os autores do passado não parecem haver referido pessoas de pouca ou nenhuma graduação, incluídas nas côrtes dos reis nomeados em Pernambuco. Pereira da Costa, porém, menciona algumas dessas figuras exibindo-se no Maracatu, onde já observa "'...em alas dois cordões de mulheres lindamente ataviadas, com seus turbantes..." (13), — que são as **baianas** hoje conhecidas. Possìvelmente, o desaparecimento da instituição do Rei do Congo e a decadência do auto dos Congos levaram os reis a preencher os claros de seus cortejos com os membros das **nações.** E o aproveitamento das **nações** é que, então, teria induzido os populares recifenses a chamar o Maracatu de "nação" — vocábulos que ainda hoje são empregados no mesmo sentido, ao mencionar o séquito.

Alcançado êste ponto, resta-nos perguntar: a música do Maracatu teria procedido do auto dos Congos ou dos grupos chamados "nações"? Não dispomos de documentos bastante claros para facilitar uma conclusão suficientemente satisfatória nesse sentido. Apenas podemos constatar que na maioria dos cânticos do auto dos Congos, publicados por Pereira da Costa, poucas vezes encontramos cor-

(12) Idem p. 270.
(13) Idem, p. 207.

respondência certa com os assuntos em curso nas toadas de Maracatu. A primitiva cantoria dos Congos era, sem dúvida, uma parte complementar executada na representação da **peça** teatral composta para o fim. Posteriormente, se a **peça** deixou de ser realizada — com o desaparecimento do auto — é natural que pelo menos grande parte dos cânticos perdessem a funcionalidade e fôssem esquecidos.

Não possuimos documentos musicais do auto dos Congos e nem das **nações**. Entretanto, não nos parece arrôjo presumir que os cânticos dêstes grupos encerrassem um caráter misto de profanidade e religiosidade, uma vez revestidos dessas qualidades nas festas profano-religiosas de coração de reis eleitos. O exame das toadas de Maracatu permitir-nos-á apreciar isso que observamos, ora nas referências à coroação real, às divindades dos cultos populares, às personagens de expressão político-religiosa, ao gongué (instrumento africano), a uma dança de caráter religioso, etc.. Os poemas do auto — afinal, um folguedo — denunciam irrecusável procedência culta, quer no assunto ou no tratamento, segundo já se tem escrito; os cânticos do Maracatu revelam fonte eminentemente popular, não só pela singeleza dos temas como também pela indireta e quase hermética referência às divindades preferidas (14) — aliás, processo tão característico nas canções dos cultos populares do Brasil.

---

(14) Em sua obra "O Reisado Alagoano" (1954, ps. 53-54) Théo Brandão escreve que no mencionado folguedo, "Antes e depois das embaixadas cantam-se e dançam-se as peças de sala. Literalmente, ou antes, quanto ao texto, têm sofrido uma grande evolução. Primitivamente eram lôas ou cantos, em lingua atravessada e por isso eram chamadas peças de negros". Depois, o autor continua: "Elas (as cantigas) são indubitàvelmente oriundas (do auto) dos Congos", etc.. Convém lembrar que os Congos não cantavam apenas em dialeto africano, mas principalmente em português, segundo nos dizem os registros mais antigos. Gustavo Barroso, porém, interpretando o auto em questão, em "Ao Som da Viola" (1949, p. 169), assinala dêsse modo: "Sua versalhada só pode provir de forte culta ou pelo menos semi-culta, por não ser admissível que os escravos, sempre seus realizadores, no estado de ignorância em que jaziam a pudessem produzir". E conclue: "Dêles são ùnicamente algumas interpolações".

Essas algumas interpolações não devem ser apenas expressões africanas ou africanizadas, acrescentadas aos textos falado e cantado, mas também canções africanas. Cumpre salientar que ao ouvirmos algumas canções de um Reisado alagoano, sentimos nelas (mòrmente na melodia) a sua irrecusável procedência ibérica — ou melhor, portuguêsa. Em refôrço ao nosso ponto de vista, é oportuno transcrever o que assinala o mesmo Théo Brandão: "Se não nos enganamos, Mário de Andrade mostrou que os Congos se derivam de danças Guerreiras portuguêsas", (ob. cit., p. 171, nota 30). Talvez já tenha vindo da Europa a estruturação portuguêsa do auto dos Congos, bem como as cantigas adequadas ao fim. Eis porque concluimos, pelo menos provisòriamente, que a música do Maracatu é oriunda das nações do Recife ou melhor, reminiscência dos cânticos profano-religiosos dos grupos festivos de remota época.

De qualquer modo, porém, — apesar das prováveis e recíprocas influências na música dos negros de diversas origens étnicas, e apesar das anteriores influências européias na música pré-afro-recifense — de qualquer modo, parece-nos plausível aceitar que a música do Maracatu seja de procedência banto. Sôbre isso, aliás, conseguimos reunir uma documentação que, não obstante reduzida, nos parece suficientemente expressiva, como se verá no capitulo IX.

Houve época em que os Maracatus se apresentavam bem organizados e "em número avultado". Os personagens mais destacados ainda recebiam o tratamento de **Dom, Magestade, Excelência, Senhoria** — atenções correntes no auto dos Congos. Depois os festejos restringiram-se aos domingos, dias festivos e ao carnaval, ocasião em que se transmudaram em associações carnavalescas. No comêço do século XX era de uso a inclusão da palavra "centro" nos designativos dos grêmios. Ignoramos se isso constituia praxe nos diferentes clubes recifenses. Exemplo: Maracatu **do Centro** Leão Coroado, Maracatu **do Centro** Oriente Grande. O povo, porém, simplificava o tratamento: "o Elefante", que outra agremiação não era senão o Maracatu Elefante; "o Coroado"; "o Lagartixa".

Hoje, como sucede com associações de gêneros diversos, os Maracatus incluem o vocábulo "misto", em substituição do anterior: "Clube **Misto** Maracatu Elefante", etc..

De populares, registramos a lista — talvez incompleta — dos grupos que outrora se apresentavam no Recife, nos dias de carnaval. São os Maracatus "antigos", como assinala Ascenço Ferreira (15), para distinguí-los dos de modalidade interiorana. Na impossibilidade de conseguir os designativos completos, preferimos optar pelo tratamento popular:

Inexistentes: Oriente Pequeno, Oriente Grande, Sol Nascente, Lagartixa, Cambinda Nova, Diamante e Dois de Ouro.

Extintos em 1952: Estrêla Brilhante e Cambinda Velha.

Subsistentes: Brilhante, Pôrto Rico, Coroado e Elefante.

Soubemos que iam brincar no Recife dois Maracatus olindenses, ambos inexistentes. Eram êles o Oriente Pequeno e o Dois de Ouro.

---

(15) Ascenço Ferreira in "E' de Tororó", 1951, p. 16.

Por volta de 1910, tomavam parte em cada agremiação, além da tradicional côrte, uma, duas ou três **bonecas** — conforme o grupo — tótens, porta-estandarte, corneteiro, balizas, batuqueiros (músicos), caboclos, baianas, vultos trajados à maneira de militares, "conduzindo peças de artilharia, construidas de madeira" (16) e outros figurantes. Se no século XIX os membros dos grupos respeitavam-se mùtuamente, agora algumas sociedades tornavam-se entidades rivais, grandes concorrentes ao apláuso do público carnavalesco. Surgiam frequentes competições, originando violentas rixas, muitas delas de fatais consequências. Não raro os conflitos se estabeleciam com sociedades de outro gênero, participando das desordens afamados capoeiras. Oscar Melo escreve que "O (Maracatu do) Centro Pequeno era respeitado por tôdas as associações carnavalescas, dada a fama de valentia de que gozava o seu diretor" (17), mas raro era o ano em que não havia tumulto entre êsse Maracatu e outro grêmio qualquer. No último ano de exibição — 1908 — a pancadaria foi tamanha que a polícia teve de reagir enèrgicamente, a fim de acalmar os ânimos exaltados. Hoje, porém, os Maracatus estão reduzidos a poucas pessoas. Além dos dias de carnaval, quando têm oportunidade de dançar à porta da Igreja do Rosário, os grupos menos desorganizados ainda festejam a data de sua fundação — tantas vezes hipotética — e se exibem para "turistas", isto é, visitantes curiosos e estrangeiros em busca de notas **exóticas**. Tudo em troca de modestas gratificações, não raro apenas prometidas...

Do declínio do folguedo e das afinidades que aproximam a gente da mesma classe social, hoje não sòmente os negros tomam parte no cortejo, mas também mestiços e brancos, na proporção decrescente dos primeiros para os últimos. E não é difícil encontrar-se uma pessoa branca ocupando o lugar que melhor conviria à negra, como o exemplo por nós observado num Maracatu, onde uma mulher branca fazia as vezes de "rei", substituindo àquêle a quem a tradição conferiria direitos monárquicos. Os Maracatus "antigos" porém, não continuarão subsistindo por muito tempo e restarão apenas outros de novo tipo. Sem ortodoxia, êstes apresentam alterações que carecem ser estudadas. O seu conjunto musical, principalmente, desenvolve uma orquestra própria, com a mudança de instrumentos de percussão e o acréscimo de alguns de sôpro. Das melodias dêstes e do seu modo de cantar, já não podemos dizer que sejam africanizados, apesar dos fragmentos de toadas dos Maracatus "antigos" aproveitados em alguns dos cânticos. Essa variante do folguedo é a que os

(16) Oscar Melo, 1953, p. 141.
(17) Idem, p. 141.

populares chamam de "Maracatu-de-orquestra" ou "Maracatu-de-trombone", ou ainda, mais raramente, Maracatu "moderno". A lista de grupos dêsse gênero, fornecida pelos seus membros, é a seguinte:

Extintos em 1952: — Centro Pequeno e Leão da Aldeia.

Subsistentes: — Cambinda Estrêla, Águia de Ouro, Pavão Dourado, Cruzeiro do Forte, Almirante do Forte, Almirante da Anunciação e Estrêla da Tarde (18).

E' oportuno realçar o que nos esclareceram os informantes de vários grupos: a gente do Maracatu tradicional — "Nagô", como dizem, no sentido de "africano" — é constituida, na maioria, por iniciados nos Xangôs; a que prefere o Maracatu-de-orquestra, tende para o Catimbó, seita popular de características eminentemente nacionais. Ao que parece, há procedência nas informações, pois nos cânticos do Maracatu-de-orquestra é constante o aparecimento de vocábulos como "almeia", "caboclo", "jurema" e outros — todos refletindo identificações que acusam a preferência religiosa dos seus participantes.

Completamente diferente dos anteriores, fomos encontrar outro cortejo em Caruaru, no interior de Pernambuco. Sobreveio do aproveitamento de elementos do Pastoril por parte de seu fundador, um ex-membro do tradicional Cambinda Velha, do Recife. A coreografia executada pelas dançadoras, reflete a origem do baile natalino. Sua cantoria é composta não só de fragmentos de toadas dos tradicionais Maracatus recifenses como, também, de melodias e textos provenientes do Pastoril e da dança do Côco.

A cada uma das modalidades de Maracatu dedicaremos melhor atenção nos lugares que lhes serão reservados.

(18) Autores, há, senão a maioria, que mencionam alguns dêsses Maracatus juntamente com os tradicionais, sem fazerem distinção alguma. O engano verifica-se, inclusive, em trabalhos de pernambucanos. Muito pior, porém, é o encontrado na reportagem de uma revista carioca, realizada em Recife. Nela é citado, como folguedo tradicional e genuinamente popular, o "Maracatu Timbu Coroado" — uma brincadeira de rapazes de um clube esportivo, onde predominam sócios das classes média e burguesa...

Resumo

A instituição do Rei do Congo parece haver funcionado no Recife antes da época referida por Pereira da Costa, uma vez que ocorreram eleições e coroações de reis em 1674, na Igreja de N. S. do Rosário dos Homens Prêtos. Talvez, mesmo, o sistema tenha sido estabelecido antes daquela data, pois o "governador" dos crioulos e dos pardos Henrique Dias, falecido em 1662, já havia recebido essa patente, concedida por Felipe IV.

Na instituição não eram nomeados apenas reis conguêses — a respeito dos quais ignoramos, nós particularmente, documentos expedidos no Recife — mas também "Angola" e "dos crioulos". Bem como o número de reis eleitos e nomeados — em 1674 — não parece corresponder ao de paróquias — embora cada soberano prêto pudesse exercer a função num território pròviamente demarcado.

Além dos cargos soberanos, havia outros postos de relevância, como os de "governadores de tribos ou nações". Todos os homens nomeados para dirigirem a instituição seriam substituidos apenas quando ocorresse uma das condições apontadas por Henry Korter: renúncia, deposição ou falecimento.

A instituição compreenderia o funcionamento de um regime administrativo, e a apresentação do auto dos "Congos" uma parte festiva, com teatro, música e dança. Embora a instituição declinasse nos comêços do século XIX, desaparecendo em meados do mesmo, o auto dos Congos persistiu por algum tempo. Depois, eliminada a parte falada, os reis teriam juntado as "nações" aos cortejos. Disso resultaram os Maracatus, já com êsse nome assinalado, pelo Padre Lino do Monte Carmelo Luna, em 1867, grupos que teriam preservados os cânticos das primitivas **nações** do Recife.

Os Maracatus transmudaram-se depois em sociedades carnavalescas. Desaparecendo alguns dos "antigos", novos grupos foram estruturados, tais como os Maracatus-de-orquestra, no Recife, e o que assinalamos em Caruaru — êste, misturado com o Pastoril.

— II —

SÔBRE ALGUMAS DESIGNAÇÕES DO FOLGUEDO

Nas solenidades da instituição do Rei do Congo, as "tribos ou nações" encontravam a melhor oportunidade para pùblicamente homenagear o rei eleito, ocasião em que havia dança e música próprias. Mello Moraes Filho, referindo-se a essas festas no Rio de Janeiro, observa a presença dos "clássicos **batuques** realizados por negros de diferentes tribos" (1). Em Pernambuco, Henry Koster não deixa de assinalar um **batuque**, quando descreve a coroação real por êle assistida na Ilha de Itamaracá. O rei era acompanhado por "um **numeroso grupo de negros e negras,** vestidos de algodão branco e de côr, com bandeira ao vento e **tambores soando**" (2). E ao que parece, no Recife êsses grupos não deixavam de participar de tão relevantes momentos. Pereira da Costa refere-se aos divertimentos a que se dedicavam os negros e assinala, também, os "**grupos de representantes de diversas nações** africanas... convidadas pelo rei do Congo **para tomarem parte da festa**" (3) do auto dos Congos. Se a instituição do Rei do Congo originou condições para a criação dêsses grupos festivos, ou se o promoviam antes os negros no Brasil, não o sabemos. Contudo, é irrecusável que certas solenidades favoreciam o seu aparecimento, pois tais ajuntamentos — com dança e música — é que realçariam, pelo menos nos seus aspectos e efeitos exteriores, a significação dos reis nomeados e de suas respectivas côrtes. Dêsses grupos — "tribos ou nações" — decorreriam as razões por que os Maracatus são também chamados "nações", como vimos antes.

No momento, porém, é oportuno revelar que em nossas indagações num Maracatu, assinalamos a palavra "Afoxé" ou melhor, "Afoxé de África", como remoto designativo do folguedo — expres-

(1) Mello Moraes Filho, p. 349.
(2) Obra cit., p. 263. Os grifos são nossos.
(3) Obra cit., p. 275. Os grifos são nossos.

são hoje apenas lembrada por alguns participantes dos mais **entendidos**. Sabemos que o vocábulo "Afoxé" — do sudanês **àfohsheh** — indica, na Bahia, a espécie de Maracatu salvadorense e nomeava, como explica Arthur Ramos, as festas profanas dos **terreiros** baianos (4). A palavra apareceu no Recife, certamente, em virtude da influência religiosa que os sudanêses exerceram sôbre os bantos. "Nação" seria, então, o designativo do grupo administrado por governador negro; "Afoxé", ou "Afoxé de África", a festa profano-religiosa efetuada pela **nação** no momento oportuno. Os autores que se ocuparam do Maracatu recifense não registram "Afoxé" nos seus apontamentos, fazendo-nos supor que a expressão se tenha restringido ao âmbito dos seus participantes.

Abordemos as questões atinentes à palavra atualmente mais empregada para nomear o folguedo: "Maracatu". As suas possíveis origens têm sido objeto de louváveis pesquisas e inteligentes conjecturas por parte dos estudiosos mais credenciados. Mário de Andrade, por exemplo, propõe o têrmo como derivado de **maracá**, instrumento ameríndio, e **catu**, que quer dizer "bonito". Ambas de procedência ameríndia e, por extensão, significariam "dança bonita" (5). E Gonçalves Fernandes obteve a informação de que a expressão vem de **muracatucá** ou **maracatucá**, que significa "vamos debandar" (6). Outras sugestões ocorrem na bibliografia.

Pesquisas de campo fazem-nos recusar o que propõe Mário de Andrade, pois na orquestra do Maracatu não consta o maracá — apesar de fartamente mencionado por tantos autores recifenses. A natureza específica do rítmo dos seus instrumentos musicais não oferece oportunidade alguma à participação do instrumento ameríndio. O rítmo é mais ou menos lento, executado com bastante violência. Êsse modo necessàriamente impetuoso de executar — que explicaremos quando tratarmos dos instrumentos musicais — inutiliza completamente a música do maracá, cuja intensidade é reduzidíssima, comparada à dos zabumbas. Além disso, o maracá requer para a sua execução um andamento não muito vagaroso, a fim de possibilitar o equilíbrio rítmico do material contido no seu interior e fazer o característico ruído. Os mais idosos membros do folguedo, inquiridos sôbre o assunto, informaram-nos jamais terem visto o ins-

(4) Artur Ramos, 1934, p. 42.
(5) Vide Oneyda Alvarenga, 1950, p. 112.
(6) Gonçalves Fernandes, 1937, p. 68.

trumento ameríndio executado na música do Maracatu. E não foram poucos os informantes a repetirem o que um nos disse: "O maracá não combina com o toque dos zabumbas." O único cortejo que, por exceção, adota um instrumento do gênero do chocalho em sua orquestra é o Maracatu Brilhante. Trata-se porém do "caracaxá" ou "ganzá", chocalho de forma cilíndrica. O caracaxá, além de ser instrumento de maiores possibilidades na rítmica e na intensidade, é admitido em virtude do toque do Maracatu Brilhante ser executado em andamento mais acelerado do que o dos outros tradicionais Maracatus. Mesmo assim, o caracaxá ou ganzá é apenas ouvido por quem se aproxima do seu executante. Acreditamos que se o maracá foi notado alguma vez no Maracatu, teria figurado como acessório conduzido pelos caboclos, à guisa de enfeite e sem função musical.

Entretanto, é razoável que os negros houvessem usado o "xére" nas festividades de coroação e no auto dos Congos, conservando-o nas exibições ulteriores dos Afoxés, como ainda hoje se pode notar no Afoxé baiano. O xére, também do gênero do chocalho, é instrumento religioso e tem aplicação nos cultos africanos do Recife. Destina-se ao "agrado" às divindades. Daí "xeré de Xangô", "xére de Oxum", etc. — ou seja, o mesmo instrumento algumas vezes tomando nomes e formas diversas. Oneyda Alvarenga publica fotografias de vários xéres, em sua obra "Música Popular Brasileira" inclusive os usados no auto dos Congos e nas sessões de Catimbó — ambos da Paraíba (7). Algumas das fórmas do xére são também encontradas no auto dos Cabocolinhos e na dança do Côco, divertimentos em que êsse chocalho é denominado "mineiro". A mesma autora, porém, publica a fotografia de um autêntico maracá, feito de cabaça, recolhido no interior pernambucano (8). Não há dúvida que os populares confundem às vezes os nomes dos referidos instrumentos, chamando a todos de "maracá" — tal como o fazem com o tambor "zabumba", chamando-o de "bombo". Mas se lhes solicitarmos maiores atenções para os designativos, as confusões desaparecem — podemos afirmar com a máxima segurança. Supomos, enfim, que os autores das primeiras descrições não se haviam identificado com os nomes dos instrumentos da orquestra do Maracatu, resultando daí os enganos repetidos em nossos dias. Cumpre lembrar que Pereira da Costa não menciona o maracá quando se refere ao Maracatu. Assinala-o, porém, ao registrar danças de inspiração ameríndia. Nós não

(7) Ob. cit.. Vide fotos ns. 20, 22, 37, 48 e 49.
(8) Idem, foto n. 3.

o vimos em Maracatu algum. Aliás, corroborando na recusa da origem ameríndia da palavra "maracatu" desejamos transcrever a parte que mais de perto nos interessa, lida na comunicação de Victor Caminha à Comissão Nacional de Folclore: "Muitas dúvidas e surpresas encontrarão os curiosos se começarem a destrinçar as razões para aferir possível proveniência Tupí aos muitos vocábulos chulos", etc., e entre os têrmos cita "maracatu" (9). Sílvio Romero dá a palavra como de origem africana (10). Renato Mendonça afirma que **maracatu** é "têrmo africano e nada tem a ver com o **maracá** como pensava Beaurepaire-Rohan" (11). Interessa lembrar que o próprio Mário de Andrade não menciona o maracá entre os instrumentos por êle assinalados quando ouviu a orquestra do Maracatu Leão Coroado, durante um carnaval no Recife.

Em Gonçalves Fernandes encontramos um registro que nos parece merecer cuidadosa atenção. O autor obteve a explicação, de um famoso babalorixá, de que antigamente os dançadores diziam "muracatucá" ou "maracatucá" ao se despedirem, isto é, ao deixarem a porta da Igreja do Rosário. Os estudantes gostavam de assistir às danças e "ouvindo sempre a palavra, engendraram, com negros mesmo, uma dança semelhante (...) chamando-a "Maracatu" (12). O têrmo primitivo, "muracatucá" ou "maracatucá", teria sido alterado para "maracatu". Nos apontamentos por nós feitos entre os populares do folguedo, um se nos afigura importante para ajudar, talvez, a completar o que nos parece incluso no valioso registro de G. Fernandes: "maracatu", disseram-nos, é palavra "africana" entendida na acepção de "batuque". E "maracatucá" exprime a ação de praticar o "maracatu", tal como "batucar" enuncia o ato de fazer

(9) Victor B. Caminha, in Documento 244, de 7-1-952, CNFL.
(10) Sílvio Romero, 1953, 5.a Edição, Tomo I, p. 150.
(11) Renato Mendonça, 1935, p. 215.
(12) Ob. cit., p. 68.

"batuque" (13). Se **muracatucá** ou **maracatucá** significava "vamos debandar", a ação importaria na execução de sua música, pois o cortejo só deixa a Igreja executando as suas cantigas, acompanhadas do característico **batuque. Daí, "Maracatu** Cambinda Velha", por exemplo, para significar "Batuque" (da Nação") Cambinda Velha". E, por extensão, "maracatu" nomeia o cortejo ou "nação", recebendo tratamento sinonímico na voz popular (*).

E' oportuno referir aqui um grupo que se apresentava outrora no Recife. Dêle nos dá notícia Rodrigues de Carvalho em sua obra "Cancioneiro do Norte", publicada em 1903: "Em Pernambuco não há um dêsses folguedos de ralé, como os **Cabocolinhos, Congos** e **Cambindas,** que antes de ir a qualquer parte não vá dançar uma jornada à porta da Igreja de N. S. do Rosário, a santa dos prêtos" (14). Na Paraíba existiam grupos chamados "Cambindas" e o mesmo autor assinala: "Na dança **Cambindas** os dançadores levam todo o tempo acocorados num movimento de sapo, que acompanha à música" (15). Por sua vez, Oneyda Alvarenga obteve a comunicação de que na Paraíba não se dança mais a Cambinda, porém, "o bailado era absolutamente igual ao Maracatu pernambucano" (16). Apreciando algumas interessantes coincidências que envolvem o vocábulo, a autora interroga ao tratar do Maracatu: **"Cambinda" Cambindas,** ou quem sabe, **Dança dos Cambindas,** não teria sido o primitivo nome do bailado?" (17). Conseguimos reunir três versões sôbre os "Cambindas", colhidas de recifenses:

(13) Vamos transcrever uma parte do texto de um maracatu estilizado, de autoria de compositores procedentes do Nordeste — Geraldo Medeiros e Jorge Tavares, autores de "Maracatucá". Nos versos, a expressão "maracatucá" é empregada no sentido de praticar o "maracatu", isto é, de dançar ao rítmo do **batuque** em questão:

"O terreiro está em festa
Hoje é noite de luá
Eu quero ver você
O' Maria, maracatucá".

(*) Esta obra já se encontrava no prélo quando recebemos respostas a consultas formuladas ao Museu do Dundo, da Companhia de Diamantes de Angola. O signatário esclarecer-nos haver sabido, por informações de crédito, que "maracatu" designa uma dança ainda hoje praticada pelo tribo dos Bondos, estabelecida, atualmente, na área compreendida entre o rio Cuango e os seus afluentes, Lui e Camba, ao Sul e ao Norte, respectivamente. Os Bondos, segundo indicação de antigos viajantes e historiógrafos, viviam, à data da ocupação portuguêsa, no território da foz do rio Dande — cêrca de cincoenta quilômetros ao norte de Loanda — retirando-se depois para as margens do Cuango, em fins do século XVIII.

(14) Rodrigues de Carvalho, 1903, p. XXXI.
(15) Ob. cit., XII.
(16) Ob. cit., p. 109.
(17) Idem, p. 110.

1.a) — Eram "nações" organizadas à semelhança dos Maracatus, aparecendo na ocasião do carnaval. Isso equivaleria quase a dizer que os "Cambindas" eram os mesmos Maracatus, não obstante as possíveis variações criando diferenças entre uns e outros grupos.

2.a) — Eram "nações antigas" constituídas ùnicamente por "negros africanos e seus descendentes" mais próximos. Nesta informação não houve menção à indumentária, mas esclarece que os "Cambindas" não saiam nos dias de carnaval.

3.a) — Explica tratar-se de grupos em que predominavam "negras vestidas de baiana". Participavam também mestiços e brancos — êstes, pintados de prêto. Além de "rei" e "rainha", havia personagens imitando os diversos postos de uma côrte real, afora uma "quantidade de crianças" de ambos os sexos, "de dez a doze anos", usando "quepes e trajando paletós" enfeitados com bordados transversais no peito. Tais agrupamentos exibiam-se no carnaval.

O "grande número de baianas" teria motivado, segundo o informante, o folguedo ser chamado "as Cambindas", isto é, ser designado no feminino. A mesma pessoa concluiu afirmando que "Cambindas" não passava do designativo particular de um único grupo, ou melhor, dos diversos ajuntamentos da mesma espécie, apenas um chamava-se "Cambindas".

Imaginamos que os Cambindas poderiam ter sido também alguma modalidade de Maracatu, não registrada, pois é significativo o emprêgo outrora do têrmo "cambinda" nos designativos de alguns grupos recifenses: "**Cambinda** Estrêla", "**Cambinda** Velha", "**Cambinda** Nova", "**Cambinda** Leão Coroado". E também em alguns cânticos como o seguinte:

"Ôu, Costa Véia
Nagô Infam
Campinda Elefante
É nação german".

"Cambinda", como sucede com a palavra "nagô", é **têrmo usado** no sentido de "africano", pelos populares recifenses. E possìvelmente já o seria em tempos passados. Cumpre atentar, porém, na predominância de **baianas** no grupo **das** Cambindas, junto à **côrte real** — como esclarece a terceira versão. As baianas ainda **constituem** a maioria nos Maracatus de hoje. Não menos significativa **é a** participação, em **as** Cambindas, de crianças usando quepes e trajando paletós enfeitados com bordados. Pelo menos no Maracatu Elefante, tomavam parte, até 1928, meninos vestidos de "lanceiros" — sôbre os quais há referência num cântico do mesmo Maracatu:

"**Lancêro novo**
Samo de Minas Gerá".

No que se refere à dança, reside a discordância entre os extintos Cambindas paraibanos e o atual Maracatu pernambucano. Procedendo, porém, ao exame dos apontamentos de Rodrigues de Carvalho, lançamos a suposição de o referido autor chamar de "Cambindas" o grupo único sobre o qual recolhemos a terceira versão. Estranhamos o fato de Pereira da Costa não mencionar os "Cambindas" como folguedo, em suas obras: "Vocabulário Pernambucano" e "Folclore Pernambucano" — esta editada apenas cinco anos após Rodrigues de Carvalho publicar o "Cancioneiro do Norte". E Pereira da Costa não ignora a obra de Rodrigues Carvalho, pois menciona o autor paraibano e o "Cancioneiro do Norte" em "Folclore Pernambucano".

Resumo

Os Maracatus teriam sido outrora designados, em sua primeira fase, "nações" e "afoxés". Como "nações", implicavam em relações administrativas subordinadas à instituição do Rei do Congo; como "afoxés", exibiam-se principalmente nas festas de coroação de reis negros. Grupos semelhantes apareciam no Rio de Janeiro e H. Koster refere-se a um dêles, assinalado na Ilha de Itamaracá. Com o nome de "Afoxé", há, na Bahia, uma folgança do gênero do cortejo recifense. Coincide, em Salvador, a aplicação do mesmo sentido ao têrmo, como antigamente lhe era atribuido no Recife.

O vocábulo "maracatu" não nos parece derivar de expressões ameríndias, mas nomeava uma forma particular de **batuque** sob o seu aspecto precisamente rítmico. Alargando porém **o sentido**, "maracatu" passou a designar o atual cortejo recifense — que ainda hoje conserva o tratamento de "nação".

Os "Cambindas" pernambucanos acusariam coincidências que parecem indicar tratar-se do mesmo Maracatu — não obstante a descrição da dança assinalada por Rodrigues de Carvalho, pois é viável que, pelo seu caráter estravagante aos olhos dos estranhos ao folguedo, tenha ela sido posteriormente abandonada. Ou, então, êsse designativo nomearia um Maracatu certo, em tempos passados. Relembremos agora: a terceira versão que registramos sôbre os Cambindas; o emprego da palavra "cambinda" nos designativos de alguns grupos; a identificação até certo ponto encontrada por Oneyda Alvarenga, entre os Cambindas paraibanos e os Maracatus pernambucanos; e, finalmente, a discordância que supomos encontrar na comparação dos apontamentos de Rodrigues de Carvalho e Pereira da Costa. Êste, conhecendo a obra daquêle, menciona-a e a comenta, mas não faz referência aos "Cambindas" como folguedo particular.

— III —

O MARACATU ELEFANTE

Dos antigos Maracatus subsistentes no Recife, o Elefante é o que melhor atenta às tradições do cortejo. É também um dos alvos visados pelos que se ocupam dos estudos das folganças populares. Dadas essas razões e mais as facilidades que desde o início nos possibilitaram recolher documentos musicais, o Maracatu Elefante representa o nosso principal campo de pesquisas. Por isso, alguns dos capítulos seguintes ser-lhe-ão dedicados, embora necessitaremos, de quando em vez, de recorrer à comparação com outros grupos. Tentaremos, porém, a generalização quando a certeza nos permitir considerações dessa natureza.

É versão corrente que a fundação do Maracatu Elefante seja atribuida a Manuel Santiago, um negro que se insurgira contra a direção do extinto Maracatu Brilhante. Comandando um grupo de descontentes, organizou nova **nação**, cuja data teria ocorrido a 15 de novembro de 1800. Todavia, apesar de fundador, certo ou presumível, não desejara ou não pudera ser o rei, cargo que foi ocupado por outro homem, cujo nome está esquecido.

A 25 de março de 1877 nascia, no Recife, Maria Júlia do Nascimento, filha de pai africano e sobrinha de Santiago. O sucedido teve lugar no Pátio Santa Cruz, situado na Boa Vista, e a criatura recebia o tratamento familiar de "Santa" ou "Santinha". Cêdo, foi coroada rainha no Maracatu Leão Coroado, em substituição à soberana anterior, senhora idosa a quem a idade quase impossibilitava de locomover-se. Do mesmo grupo fazia parte João Vitorino, com quem Santa se casou. Ignoramos a posição de Vitorino no Leão Coroado, porém foi êle o escolhido para a soberania do Maracatu Elefante. Santa, então, abdicou do cargo real no Leão Coroado e transferiu-se para o Elefante, a fim de seguir seu marido e novo rei dêsse grupo.

Apesar disso, nessa ocasião ela não viria a ser rainha, e apenas Vitorino foi coroado. Falecendo Vitorino em 1928, nenhuma coroação se processou depois para o preenchimento do cargo real, mas Santa continuou na direção do Maracatu, até que, finalmente, foi coroada neste grupo, em solenidade ocorrida em sua séde social, a 27 de fevereiro de 1947 (!) — segunda-feira de carnaval. Importa chamar atenção para as circunstâncias de Santa haver sido coroada sòzinha em ambas as vezes, enquanto os reis — do Leão Coroado e do Elefante — já haviam passado pelas respectivas cerimônias.

Registramos os nomes dos reis do Maracatu Elefante, desde o que precedeu a Vitorino. Seguem a êste os que, não sendo reis, apenas preencheram o lugar simbòlicamente trajados. Lembramo-nos também de inquirir sôbre as relações familiares e religiosas que unem as pessoas mencionadas:

José	
João Vitorino	Marido de Santa.
Félix Felipe Santiago	Irmão de Santa, sobrinho de Manuel Santiago.
Apolinária da Mota	Sobrinha de Santa, foi **rei** algum tempo.
Eiras	Afilhado de Santa.
Antônio	Afilhado que vem ocupando o lugar como "rei", em vista do anterior vir-se furtando a compromissos com o Maracatu.

Não foi recordado o nome da rainha que precedeu a Santa.

As informações acima revelam algum engano, pois para Manuel Santiago fundar o Maracatu Elefante, em 1800, seria preciso que nessa ocasião já tivesse idade de enfrentar os complexos problemas dessa ordem. Assim, não poderia viver todo o tempo que a versão faz imaginar. Certamente, a "fundação" do Maracatu, atribuida a Santiago, não passa da organização de um novo cortejo — isso ocorrido talvez no tempo em que os Maracatus se transformaram em sociedades carnavalescas. Somos levados a admitir, isso sim, a fundação, em 1800, de uma côrte dirigida por negro nomeado na instituição do Rei do Congo. Dessa côrte derivar-se-ia mais tarde o Maracatu Brilhante, do qual fazia parte Manuel Santiago. Do movimento depois

dirigido por êle, seria criada nova organização carnavalesca: **o Maracatu Elefante**. Entretanto, para todos os efeitos, o grupo **de descontentes** continuaria considerando 1800 a data da **fundação do novo** cortejo. Não encontramos informante popular que soubesse **nos dizer** alguma coisa sôbre a instituição do Rei do Congo ou o **auto dos** Congos, mas é curioso constatar que entre as antigas designações **populares** do Maracatu Elefante, consta a de "Elefante da Boa **Vista**". No mesmo bairro — na Boa Vista — nasceu e se criou a sua **atual** rainha, Dona Santa. A nosso ver, merecem atenção essas **coincidências** que parecem confluir para o registro de Pereira da **Costa sôbre** "D. Domingos Marques de Araújo... **o primeiro rei eleito" na** paróquia da Boa Vista. O Maracatu Elefante — não como **Maracatu**, mas como côrte de um negro eleito e coroado na instituição do **Rei** do Congo — foi "fundado" em 15 de novembro de 1800. A 6 de abril de 1801, isto é, quatro mêses e vinte e um dias depois, era nomeado o referido rei na Boa Vista. Ora, para ser nomeado o **primeiro** rei, teria sido necessário haver antes os imprescindíveis preparativos da côrte, sindicâncias da soberania branca, cumprimento de protocolos, e por fim, a eleição — sendo êsse o tempo razoàvelmente decorrido para o completo cumprimento de formalidades. Perguntamos, agora: "D. Domingos Marques de Araújo" não teria sido o primeiro rei do então futuro Maracatu Elefante?

João Vitorino foi excelente administrador do seu grupo. **Quando** faleceu, o Elefante estava em sua melhor fase como agremiação carnavalesca e era assim constituido:

Rei	Rainha
Dama-de-Honra do Rei	Dama-de-Honra da Rainha
Príncipe	Princesa
Ministro	Dama-de-Honra do Ministro
Embaixador	Dama-de-Honra do Embaixador
Duque	Duquesa
Conde	Condessa
Vassalos (quatro)	Vassalas (quatro)

Três Calungas: (Dona Emília
(Dona Leopoldina
(Dom Luís

Três Damas-de-Paço (1)
Mestre-de-Sala
Porta-Estandarte
Escravo
O Tigre e o Elefante
Guarda-Coroa
Corneteiro
Baliza
Secretário
Lanceiros (treze meninos)
Brasabundo
Batuqueiros (quinze músicos)

Caboclos (vinte, mais ou menos), Baianas (vinte, formando duas alas).

O "escravo" era o homem que sustentava o pálio real; o "guarda-coroa", a pessoa que conduzia a coroa, quando algum dignatário devia ser coroado. Não havendo coroação, o figurante saia da mesma forma, embora não conduzisse a coroa; o "corneteiro", aquêle a quem cabia, por meio de uma **buzina**, solicitar passagem ao povo, para o cortejo passar; "lanceiros" eram meninos vestidos de **soldado**; "brasabundo", um figurante que desempenhava as funções de "segunda pessoa do rei", uma espécie de "ordenança" a quem competia tomar providências para o cumprimento das ordens reais. "Podia botar fora do Maracatu as pessoas" que julgasse prejudicar o grupo, recorrendo, quando necessário, a processos violentos. O brasabundo era o homem incumbido de manter os foliões em ordem, nos conflitos que antigamente se estabeleciam entre o Elefante e as agremiações rivais, nos dias de carnaval. Tinha, por isso, de ser pessoa autoritária e decidida; "batuqueiros" é como se chamam os músicos; os "caboclos" eram muitos e não saiam todos ao mesmo tempo. No primeiro dia, saia a metade; no segundo os restantes. No terceiro, a saida dependia do que fôsse combinado. Além dêsses figurantes, eram necessários homens para conduzir os carros dos tótens, erguer ventarolas e ostentar lanternas. Ao todo importava o cortejo em cêrca de cento e cincoenta participantes.

(1) Escrevemos "de-paço", em lugar de "do-passo" — como se lê na bibliografia — por razões que serão examinadas mais adiante.

Em 1952, o Maracatu Elefante estava assim constituido:

Rei (fictício)	Rainha
Dama-de-Honra do Rei	Dama-de-Honra da Rainha
Príncipe	Princesa

Três Calungas (só saiam duas, no carnaval)
Damas-de-Paço (duas Damas-de-Honra desempenhando as funções de Damas-de-Paço)

Escravo
O Tigre e o Elefante
Damas-de-Frente (oito)
Batuqueiros (nove)

Caboclos (oito) Baianas (oito)

"Damas-de-frente" foi expressão omitida ao nos informarem sôbre o cortejo em 1928. Entretanto, não são senão as baianas colocadas à frente do séquito, como assistimos algumas vezes. Além dessa gente, integrava o grupo o pessoal encarregado de conduzir os petrechos já mencionados. Portanto, o Maracatu estava reduzido à metade. E ainda assim, não saiam todos os elementos.

A colocação dos figurantes nos Maracatus de antigamente era — como ainda o é — um pouco variável e de acôrdo com os participantes integrados em cada grupo. Baseados nas informações de populares e nas observações feitas em nossos dias, podemos adiantar que em 1928 era a seguinte a disposição geral no Maracatu Elefante: os tótens, o porta-estandarte, o baliza, o corneteiro, o secretário e os caboclos iam à frente do séquito; os que possuiam cargos honoríficos, bem como as calungas, damas-de-paço e soberanos, marchavam ao centro; as baianas, rodeavam o grupo central e algumas delas (isto é, as damas-de-frente) integravam-no; os lanceiros, organizados em duas fileiras, e tendo ao lado o brasabundo, caminhavam atrás; os batuqueiros, finalmente, colocavam-se mais após, encerrando o agrupamento. Outros populares eram dispostos em diversos pontos, a fim de conduzir lanternas. E, ainda, o escravo integrava a côrte, para, junto às majestades, ostentar o pálido real.

Realcemos agora outros assuntos do Maracatu, sobremodo interessantes e oportunos, a fim de formular uma idéia mais geral de alguns elementos que ocorrem caracterizar o folguedo.

As intrincadas questões atinentes aos tótens e às calungas (**bonecas**) já foram abordadas por alguns autores. O assunto, porém, não foi bastante aclarado, pois, complexo como é, carece de alguém habilitado que se ocupe de o estudar detidamente. Por isso, pensamos que só o pesquisador autorizado e paciente, que consagrasse oportunas visitas ao Maracatu, informar-nos-ia sôbre o simbolismo que envolve os tótens e as calungas. Contudo, mesmo sem estarmos capacitados para a alçada, revelaremos algumas poucas notas proporcionadas pela nossa permanência no Recife.

A uma pergunta sôbre o que era considerado de maior aprêço tradições do Maracatu, os populares pronunciaram-se evidenciando a seguinte ordem decrescente: o Tigre, o Elefante, o Estandarte e as Calungas — estas na sub-ordem: Dona Emília, Princesa Leopoldina e Dom Luís.

Para alguns membros do Maracatu Elefante, gente de pouca idade ou de menor experiência no folguedo, o tigre "representa a África". Trata-se de uma reinterpretação originada da seguinte **história:** quando João Vitorino e Dona Santa deixaram o Maracatu Leão Coroado, os participantes dêste grupo ressentiram-se com o acontecimento e, a par das rivalidades carnavalescas, começaram a fazer pilhérias com os membros do Maracatu Elefante. Depreciavam o elefante, o tótem do grupo dizendo-o "animal manso", apelido extensivo ao pessoal do mesmo cortejo. Vitorino teve a idéia, então, de adotar o tigre, colocando-o no séquito, por trás do elefante. Quando os populares do Coroado repetiam o gracejo, Vitorino respondia-lhes: — "O elefante é bicho manso, mas olhe quem vem atrás...". E assim as piadas não logravam o antigo efeito.

O elefante é o tótem representativo do cortejo. Simboliza também a África, "de onde veio o Maracatu"... A sua simbologia religiosa, porém, parece proceder de influências dos cultos de origem sudanêsa, pois o elefante "foi o primeiro animal que Orixalá montou". Depois, Orixalá "fêz de suas prêsas o **obé** de marfim com o qual venceu os inimigos e os bichos ferozes" — disseram-nos. "**Obé**" é o nome dado ao facão e à espada sagrados, utilizados pelos **iniciados** e divindades nos cultos populares afro-recifenses.

Ocupando uma posição menos relevante, mas sem deixar de ser considerável, vem a seguir o estandarte, ou "pavião". Tem para o grupo o sentido correspondente ao que uma bandeira exprime para um país.

Entre as acepções publicadas sôbre a calunga, é conhecida a explicada por Mário de Andrade, revelando os significados de "senhor", "chefe", "grande". Engana-se porém, quando afirma que "a calunga dos Maracatus nunca é um boneco de qualquer sexuação, mas fixamente do sexo feminino" (2). Contradiz, dessa forma, o que escreve Ascenço Ferreira, que assinala, sem mencionar os nomes dos Maracatus, uma calunga "do sexo feminino" — a Dona Clara — e outra "do sexo masculino" — Dom Henrique (3). Êsse apontamento levou Roger Bastide (4) a supor serem do Maracatu Elefante as referidas calungas, bem como a **boneca** Dona Amélia, também mencionada por Ascenço Ferreira. Nada podemos adiantar sôbre Dom Henrique e Dona Amélia, mas asseguramos que Dona Clara pertencia ao Maracatu Cambina Velha e hoje se encontra no Leão Coroado.

As calungas podem ser de um e de outro sexo. A referência na voz popular, porém, é mais comum no feminino: "**a** calunga Dom Luís", expressão tantas vezes por nós ouvida. O seu acabamento realça acentuadamente os caracteres sexuais secundários e as partes mais ocultas — circuntâncias que levou alguém do Maracatu a se pronunciar: — "Se tirá a rôpa dela, vai dá vergonha...", como se nos prevenisse de qualquer surpresa, quando examinávamos de perto Dom Luís...

Das **bonecas** do Elefante, Dona Emília parece ser a que recebe maiores atenções. Dedicada a ela há ocasião para a dança especial, quando passa pelas mãos de tôdas as baianas do cortejo; a ela são consagrados os cânticos mais "fortes"; é essa a principal **boneca** le-

(2) Mário de Andrade, in Edison Carneiro, 1950, p. 274.
(3) Ob. cit., p. 17.
(4) Roger Bastide, 1945, p. 175.

vada à porta da Igreja de N. S. do Rosário; com ela o Maracatu Elefante dança diante dos **terreiros** visitados. E é nas canções oferecidas à Dona Emília que os músicos executam o rítmo "de Luanda" — o toque "para **salvar** os mortos", os "eguns", como dizem. A mesma calunga, finalmente cabem as designações: "Princesa Dona Emília", "Princesa Diamante" e "Princesa Pernambucana", indiferentemente.

A outra calunga do sexo feminino, Dona Leopoldina, é igualmente atribuido reverencioso tratamento: "Princesa Leopoldina".

Dom Luís, "representa um rei africano", sendo por isso considerado como "rei do Congo", circunstância por que é nomeado de uma ou de outra forma.

Aliás, José Osório de Oliveira, que recentemente esteve en Angola, acentua que ali "O fetiche não é propriamente um ídolo, nem tem poder sobrenatural, por si próprio. Em geral, as estatuetas representam figuras de antepassados" (5).

Desnorteadora informação por nós assinalada no Recife — junto a pessoa idosa e de significativo prestígio nos Maracatus — é a referente ao parentesco das calungas: "são tôdas filhas da rainha" e, por conseguinte, "irmãs" uma das outras"...

O certo, porém, é que as calungas, quaisquer delas, como **bonecas** que "representam" os ancestrais africanos, é um registro repetido em diversos Maracatus tradicionais.

Os ascendentes africanos ou não, invocados nas **bonecas**, constituem um ponto que carece ser estudado por pessoa credenciada, como frisamos antes. Avançando, porém, um pouco nessas questões, seria oportuno perguntar se: "Princesa Pernambucana" não é uma reinterpretação originada dos problemas dos escravos? — diante das reprimendas às suas **recordações importunas**, lembradas por Pereira da Costa. Tal como se verificou no panteão afro-brasileiro — originando as identificações dos orixás com os santos católicos, já em parte assinaladas pelos estudiosos — talvez o mesmo ocorresse com as calungas. As informações sôbre Dom Luís — "um rei africano" e "rei do Congo" — parecem resultar de reminiscências da instituição do Rei do Congo estabelecida entre nós. Vejamos os dizeres de um cântico:

"A bandêra é brasilêra
Nosso rei veio de Luanda
Ôi, viva Dona Emília,
Princesa Pernambucana".

Nas vestimentas das calungas predomina o branco, a **côr** simbólica ou **aledá** de Orixalá, no panteão afro-recifense. Êsse elemento concorda com o que apontamos sôbre o principal tótem do Maracatu, o elefante, "o primeiro animal que Orixalá montou".

Nos Maracatus Elefante e Coroado, pelo menos, as calungas são de côr prêta e construidas em madeira duríssima, cuja identificação o nosso desconhecimento impossibilitou processar. Talvez nem os populares o saibam, uma vez que se restringem a atribuir procedência africana ao material. No Elefante, os informantes dizem que as **bonecas** datam de época remota, que corresponderia à da **fundação** do grupo.

Diversamente, nos Maracatus-de-orquestra as **bonecas** são brancas e feitas de pano, como igualmente vimos no grupo de Caruaru. E, ao que nos constou, apenas os "antigos" Maracatus possuem calungas de madeira.

Versemos agora sôbre a dama-de-paço. No Maracatu Elefante as funções de dama-de-paço vêm sendo desempenhadas por duas pessoas — a "primeira" e a "segunda dama-de-paço". Em época não muito remota, houve uma "terceira" figurante. Todavia, assinalamos informações dizendo-nos que o mister da primeira figura é, afinal, a desincumbência de mais um encargo que ocorre à uma dama-de-honra desempenhar. Essa mesma pessoa — ainda no pronunciamento dos populares — reune também a posição de "segunda pessoa" da soberana, "conselheira da rainha" e sua eventual "substituta" na

(5) José Osório de Oliveira, 1954, p. 78.

administração do folguedo. Até certo ponto essas circunstâncias permitem-nos aferir que a mencionada **doublé** está para a rainha, no Maracatu, assim como a mãe-pequena está para a ialorixá, no Xangô. Prossigamos.

Mario de Andrade assinala que para o mister de "dama-do-passo" não só é escolhida "uma negra bonita e que possa vestir com mais luxo, mas carece que ela tenha um danaire especial no dançar" (6). Se o referido autor houvesse tido a oportunidade de estabelecer contacto mais demorado com o Maracatu, teria concluido de outro modo. Êsses motivos podem coincidir por mero acaso, jamais condições exigidas às pessoas que conduzem calungas (7). A possibilidade de **vestir com mais luxo** não constitui requisito individual, uma vez que as despesas com a sua vestimenta ocorrem por conta da agremiação. E por fim, o **donaire especial no dançar** é qualidade que em geral as dançadoras revelam possuir — como, aliás, se observa em folguedos de outros gêneros.

Pode ser que essa figurante haja outrora interpretado algum **passo** particular ao dançar com a calunga, pelo menos, admitamos, em determinados momentos de maior religiosidade. Ter-se-ia derivado daí, então, o elemento enunciador de passo certo: **"dama-do-passo"**.

Se, porém, êsse **passo** era executado, hoje está completamente esquecido pelos populares — não obstante ser encontrável, no Maracatu, gente que sugestionada pelos fonemas da palavra "passo", tão proferida nas referências à dança do **Frêvo**, é induzida a mencionar algum **passo** que imaginam a personagem devêsse executar. Reforcemos o expôsto assinalando a circunstância dos populares jamais haverem podido explicar o hipotético **passo**, bem como nas danças êle não se faz revelar. Cumpre acrescentar que os mesmíssimos informantes terminam invariàvelmente por negar a execução de qualquer passo especial feito pela dançadora, pois a sua dança confunde-se plenamente com a geral das baianas. Contudo, é certo, foi-nos possível observar que o Maracatu concede certa liberdade para a figurante dançar com a **boneca**, articulando-a ora para o alto, ora para baixo, interpretando um bailar mais pronunciado, porém restrito ao que tôdas as baianas dançam nas exibições do folguedo.

Outro motivo que reforçaria o escrito acima é a própria designação da dançadora, designação que, na voz popular, é invariàvelmente pronunciada com a preposição "de" — como enunciando um **passo** indeterminado.

(6) Mário de Andrade, in Edison Carneiro, 1950, p. 272.
(7) Que nos perdoem a revelação as senhoras dedicadas a essa função no Maracatu Elefante, que de bonitas deixam muito a desejar...

Eventuamos a hipótese da interpretação dos estudiosos haver-se derivado de um engano inicial. Os primeiros autores teriam grafado "passo" por verem no Maracatu não o que se destinou desde o século passado — isto é, um cortejo — mas uma **dança** ou **bailado.** Dizemos dêsse modo por pensar que o nome da figurante deve ser **"dama-de-paço"**, ou mesmo "dama-**do-páço**" — quer dizer, do **palácio**, da **casa real**, já que o divertimento se resume numa **côrte.** Atente-se que, pelo menos no Maracatu Elefante, a referida figura mór é também, como salientamos, a **segunda pessoa, conselheira** e **ocasional substituta** da rainha.

A propósito dessa interpretação nossa, é curioso constatar Frei Pedro Sinzig haver escrito — em seu "Dicionário Musical" — "Dama do Paço", com **c** cedilhado, ao assinalar a figurante e elementos da realeza adotados na côrte do Maracatu (8). Frei Pedro teria assim grafado, subconscientemente, movido por associação de idéias? (*).

Não há duvidar, o problema é complexo, mas estamos cientes de que a dançadora em questão não interpreta passo próprio, bem como a pronúncia em voga — entre participantes do folguedo, e mesmo estranhos a êle — é fixamente com a preposição "de". Do mesmo modo como dizem "dama-**de**-honra", "dama-**de**-frente" e "mestre-**de**-sala" — figurantes, todos, da côrte do Maracatu. Por essas razões é que insistimos na grafia "dama-de-paço".

No Maracatu gira um cântico dedicado à primeira dama-de-paço, sobrelevando a sua posição no cortejo diante dos membros do séquito. Não é de todo uma cantiga sagrada, embora seja acompanhada de um toque misto, no qual se funde o rítmo "de Luanda".

"Aê — aê, brasabundo
Dama-de-paço pega na calunga" (9).

(8) Frei Pedro Sinzig, 1946, p. 352. Vide palavra "Maracatu".
(*) E' oportuno realçar que a grafia "Dama do Paço" é também observada por Luís de Câmara Cascudo em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, embora não entre em considerações. Vide obra citada, p. 384. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde — Instituto Nacional do Livro, 1954.

(9) Êsse cântico foi duas vezes executado em nossa homenagem, quando o Maracatu desejou salvar-nos. Ao que parece, êle não é da dama-de-paço sòmente, mas de Dona Emília também.

Aliás, nessa toada há também referência ao brasabundo, outro figurante outrora excepcionalmente situado na côrte do Maracatu Elefante.

A dança da calunga — ou melhor, com a calunga — importa, especialmente, pelo seu caráter religioso. Trata-se de uma **salvação** a sede do Maracatu, nas vezes em que o grupo sai à rua, ou quando volta, ou ainda, nas duas ocasiões. A dança tem oportunidade também à porta da Igreja de N. S. do Rosário e diante dos **terreiros** visitados pelo cortejo. Em casos mais raros, pode a dança verificar-se diante da casa para onde o grupo se dirija, a fim de "cumprimentar" uma **persona grata**. A não ser no último exemplo, a cerimônia constitui um "agrado" às divindades protetoras do folguedo, a N. S. do Rosário, a São Benedito e aos orixás **guias** dos **terreiros** visitados. Na sede do Maracatu, a dança é feita da seguinte maneira: a dama-de-paço entrega a **boneca** à rainha; esta passa-a para a baiana mais próxima, a qual, por sua vez, a sede à outra. Dêsse modo, a calunga prossegue passando pelas mãos de tôdas as baianas, cabendo a cada qual dançar um pouco com ela. Terminada a volta, a última devolve-a à rainha, que se dirije à mesa — "espécie de altar" **ad-hoc**, como acentua Oneyda Alvarenga — e a coloca no respectivo lugar. Aqui, a calunga (ou calungas) permanece o ano inteiro. Isto é, não o ano inteiro, mas grande parte em que decorre, pois uma ocasião, ao visitar a sede de um Maracatu, deparamos com a ausência das calungas. Perguntando por elas, foi-nos respondido estarem "lá-dentro"... a fim de que não fôssem "roubadas". Foi isso num dia 4 de outubro. Ora, a 7 é dia de N. S. do Rosário, e é bem provável que elas estivessem assentadas no **pegí** particular da rainha do cortejo, quando talvez a soberana cumprisse parte de algum hermético preceito religioso, por nós ignorado.

Ressaltamos antes as atenções consagradas à Dona Emília, em comparação com as demais calungas, assim como nos referimos aos cânticos que lhe são dedicados. Notemos agora os dizeres da cantoria da **boneca**. Aliás, menos cantado do que recitado, é repetido durante todo o tempo em que decorre a cerimônia:

"A boneca é de sêda
Sêda baleia".

A expressão "é de sêda" provém de sua vestimenta ser feita dessa fazenda. A qualidade, porém, pode variar cada ano que é confeccionado novo traje.

Cabem agora algumas considerações gerais sôbre a dança. Seguramente podemos afiançar que em nossos dias o Maracatu não tem dança própria. Pelo menos não a notamos claramente, bem como desconhecemos qualquer descrição nesse sentido. Os dançadores de hoje jamais deixam de repetir a sua inexistência. Cada qual se move a seu modo, sem que seja, porém, exatamente como escreve Renato Almeida, ao dizer que "os negros, sobretudo as negras, sambam à vontade" (10). Estamos certos de que apenas às baianas e aos caboclos cabe dançar a todo momento — os últimos interpretando um bailar que foge a qualquer espécie conhecida de dança de **samba**. Os demais figurantes não dançam; êles apenas movimentam-se mui vagamente. Todavia, Renato Almeida transcreve uma descrição de Mário de Andrade, acentuando serem movimenos das danças dos Xangôs, o que fazem as baianas. E não há dúvida, pois dessa maneira é que as dançadoras observam uma certa ordenação nos trejeitos e balanceios, atentas à respectiva unidade estilística do conjunto. E' conhecida, aliás, a circunstância que dá lugar à possessão, como por exemplo quando o grupo dança à porta de N. S. do Rosário. Entretanto, em outras ocasiões, mesmo não havendo possessão alguma, há instantes em que a dança nos faz lembrar justamente êsse momento religioso: é quando alcança o clímax, impulsionada pela execução musical. E a cada início de um cântico a dança recomeça solene e moderadamente, para voltar a atingir o clímax poucos minutos depois. Dos elementos femininos, apenas a rainha do Maracatu Elefante executa seguidos e pequeníssimos passos, nos momentos em que o cortejo é ovacionado pelo povo na rua, nos dias de carnaval. Soubemos que isso não é exatamente um **passo** característico do folguedo, mas um modo particular da soberana mover-se, enquanto faz discretas evoluções com a espada à sua frente, e enquanto os populares a admiram respeitosamente. Êsses passos, demasiadamente fáceis e cômodos, são executados em razão da idade da rainha. Se fôssem realmente característicos do Maracatu, não custariam a ser imitados pelos demais participantes.

(10) Renato Almeida, 1942, p. 268.

Os caboclos conduzindo arcos-e-flechas e, alguns dêles, machadas e lanças, dançam de outro modo: ora colocam as mãos no solo e movem os pés com extrema celeridade, para um lado e para outro; ora ficam de costas para o chão, como **vencidos** em uma luta; ora ficam de cócoras, saltando nos mesmos lugares; ora correm de um lado para outro, velozes ou moderadamente, em manifesto contraste em relação às direções que tomam e ao tempo que levam caminhando; ora ficam imóveis, com a mão esquerda à testa, fingindo vislumbrar algo à distância; ora se dirigem aos espectadores, apontando os seus petrechos guerreiros, como se tencionassem **aprisionar** algum "branco". No auto dos Cabocolinhos recifenses, "branco" é o "inimigo"; êste, o "português" (11). Daí, os caboclos dos Maracatus apontarem as suas **armas**, de madeira, para os **inimigos** que assistem ao folguedo. Essa descrição da dança dos caboclos também serve para a do auto dos Cabocolinhos. Com a diferença de que, no segundo caso, a dança é mais rápida, a fim de acompanhar a música bem mais acelerada. Mário de Andrade, ao escrever que "os sapateados da negrada são às vezes de uma agilidade extraordinária" (12), pretende certamente, referir-se à dança dos caboclos do Maracatu.

Os demais membros da côrte não dançam, atendendo à conveniência de observar posição respeitosa nos seus nobres cargos. Mas, como dissemos, alguns se arriscam a fazer poucos e discretos movimentos, ùnicamente para não permanecer prolongadamente rígidos, numa atitude nada cômoda. Os batuqueiros também não dançam.

---

(11) Aliás a propósito dos Cabocolinhos recifenses é oportuno mencionar o engano de Théo Brandão, ao assinalar que "o auto alagoano dos Cabocolinhos (...) são entre nós coisa diversa da dança dos Cabocolinhos de outros Estados, um auto completo" (O Reisado Alagoano, p. 19). Cumpre afirmar com segurança absoluta que no Recife os Cabocolinhos não executam apenas danças, mas interpretam um auto versando sôbre a História do Brasil — momento, então, para promoverem a execução de manobras, isto é, danças coreográficas de estilo singular e apropriadas ao assunto. Assistimos algumas vezes ao auto e dêle registramos passagens. Pretendemos futuramente publicar um trabalho sôbre a música dos Cabocolinhos recifenses, quando, então, divulgaremos nossas anotações assinaladas **in loco**.

(12) Mário de Andrade, 1928, p. 54.
E' lamentável a omissão que alguns autores fazem dos caboclos do Maracatu, os quais participam do séquito desde, pelo menos, o início do século em curso. Os caboclos brincam no Afoxé baiano, o Maracatu salvadorense, bem como em numerosos folguedos de origem africana. Como os ameríndios também eram escravos, pode ser que fizessem parte das nações africanas de Pernambuco. E daí a possível razão para os negros posteriormente usarem a sua vestimenta e imitarem as suas danças.

Assim, podemos distinguir três diversos comportamentos no cortejo, certamente excluído o pessoal encarregado de conduzir lanternas, pálio real e carros dos tótens. As baianas, dançando africanizadamente e à imitação das danças dos Xangôs. Os caboclos, deslocando-se à sua maneira. E o pessoal da côrte, portando-se segundo os cargos investidos — enquanto que os músicos observam a atenção requerida pelos instrumentos que executam.

De qualquer maneira, porém, para saírem no carnaval, os populares devem antes solicitar permissão às suas divindades dos **terreiros**. Raramente deixam de ser atendidos...

Resumo

Se o Maracatu Elefante deriva de algum cortejo "fundado" em 1800, cremos que êsse poderia haver sido o do "primeiro rei eleito" na paróquia da Boa Vista, 1801. Êsse rei, talvez não fôsse exatamente o soberano do Elefante, mas do Maracatu Brilhante, grupo do qual se originaria mais tarde a côrte do Elefante. Mesmo transmudado em associação carnavalesca, o grupo preserva algumas relações de ordem hierárquico-hereditárias, como vimos no caso da rainha Santa, coroada na sede do Elefante, sòmente em 1947. Organizado em agretudo, é distinguida, entre os diversos grupos recifenses, como o demiação carnavalesca, o folguedo alcançou sua melhor época em 1928, para depois declinar até o estado atual — condição que, apesar de melhor constituição e de mais segura tradição.

Entre os elementos de aprêço particular no cortejo, destacam-se o tigre, o elefante e o estandarte — símbolos do próprio grupo, não obstante a curiosa reinterpretação do primeiro tótem — e mais as calungas — **bonecas** que "representam" os antepassados dos prêtos e mestiços do cortejo. Das mencionadas calungas, é Dona Emília, segundo os populares, aquela a quem são concedidas maiores atenções.

Não sabemos se houve época em que a dama-de-paço executava algum **passo** especial, ao dançar com a calunga, bem como os populares o ignoram. É possível que, com compreensível inobservância ortográfica, os estudiosos tenham sido levados a supôr a existência de **um passo** certo que devesse ser interpretado pela figurante — **passo**, aliás, jamais descrito pelos autores que se ocuparam do assun-

to. No entanto, dada a relevante posição dessa figura, o seu designativo parece ser "dama-de-paço", isto é, do **palácio**, da **côrte**. E se a dama-de-paço não executa **passo** determinado, as baianas também não o fazem, ao dançar com a calunga.

Baianas e caboclos dançam distintamente, como **explicamos**, sem que sejam danças próprias de Maracatu.

— IV —

AS TOADAS

Pelo menos hoje, no Maracatu não se ouvem os "cantos de marcha" referidos por diversos autores. A expressão, **cantos de marcha**, parece-nos simples linguajar inicialmente grafado por quem, certamente, não atentou à terminologia musical. As peças cantadas no folguedo afastam-se de qualquer rítmica aproximada ao que se entende por **marcha**. O andamento de uma e de outra música é que varia, sem, entretanto, marcar contrastes muito acentuados.

Afora isso, há um toque de tarol a solo executado em andamento acelerado, fazendo uma espécie de fundo-rítmico, enquanto o cortejo caminha mais depressa na rua a fim de ganhar tempo no trajeto a ser cumprido. Êsse toque não possue cadência de **marcha**, não acompanha canto algum e durante a sua execução os populares não observam ordenação rítmica nos passos. É apenas um toque.

Ascenço Ferreira assinala que nos Maracatus de Palmares giram "canções contemporâneas em tôrno de temas mais em voga e marcantes do ambiente" em que se movimentam os foliões (1). O assunto é "usina", "açúcar", "cana", "amor", sátira social, etc. Há inclusive, segundo A. Ferreira, momentos de improvisação. Nos tradicionais grupos recifenses não é igual, pois os temas predominantes são "Luanda", "reis", "imperial", "beira-mar", "dança", "calunga", "gongué", etc.. Enfim, motivos ligados à procedência africana dos escravos, às reminiscências da instituição do Rei do Congo, às coisas do cortejo e jamais os cânticos são improvisados. Os Maracatus-de-orquestra, porém, adotam versos de variado assunto, quadras tradicionais, **abecês** dos Violeiros e tantos poemas que podem não referir ao divertimento. Se uma vez e outra encontramos tais versos fazendo

(1) Ob. cit., p. 22.

incursão num dos velhos Maracatus, isso é devido às permutas de populares dos diferentes grupos — isto é, que deixam um Maracatu-de-orquestra para integrar-se num dos antigos. Os populares levam, então, para êstes os versos e a cantoria do anterior. Não são casos constantes e os grupos tradicionais que os adotam se encontram em sua última fase de decadência. Os registros de toadas dos extintos Cambinda Velha, Cambinda Nova e Sol Nascente, lidos na bibliografia, parecem reforçar essa afirmação, pois a inobservância do fato tem levado alguns recolhedores a registrarem num velho grupo o poema adotado de agrupamentos recentes, bem como versos de canções interioranas. Os Maracatus Elefante e Leão Coroado, pelo menos, recusam adotar versos dessa origem.

Escreve ainda Ascenço Ferreira sôbre alguns cânticos de Maracatu, denominando-os "loas". Possível irreflexão do autor, ao misturar no seu trabalho (2) as modalidades do cortejo, do Recife e dos Palmares. Nos velhos Maracatus recifenses, onde as tradições negras permanecem bastante evidenciadas, as peças são designadas "toadas" — seguramente como nos Xangôs. De qualquer forma, porém, nas cantigas dos Maracatus observam-se traços melódicos caracterizadores dessa música brasileira de origem negra. Temos que ressaltar, isso sim, é a observância de um certo sabor africanizado ao cantar as melodias, pois a interpretação que lhes é imprimida decorre da circunstância de todos ou quase todos cantadores serem pessoas habituadas a cantar nos **terreiros** afro-recifenses.

Referimo-nos antes à descrição da dança feita por Mário de Andrade, comentando-a como nos pareceu melhor. As baianas cantam e dançam ao mesmo tempo, assim como algumas vezes cantam os caboclos — apesar de ser sua dança, e só a deles, realmente movimentada. Quem quer colaborar na cantoria pode fazê-lo, embora o mister caiba ùnicamente às baianas desempenhar. Por isso, no vozerio distinguem-se as vozes femininas, quase sempre subjugadas pela grande intensidade dos zabumbas. Pela mesma razão escrevemos "baianas" ao indicar, nos nossos documentos, a cantoria coral. Aliás, cumpre acrescentar que os nossos informantes diziam invariàvelmente "baianas" e "nêgas", ao se referirem à resposta em côro.

(2) Ob. cit., ps. 15-17.

Em sentido absolutamente restrito, chama-se "toada" o texto de um cântico; "música", a melodia sôbre a qual se apoia a toada. Alargando o conceito, porém, "toada" indica o conjunto de ambas as partes, isto é, texto e melodia. E dêsse modo, é comum os populares chamarem a composição de "toada de Maracatu". Na execução da parte musical ocorre, naturalmente, um terceiro elemento: o "toque", isto é, o acompanhamento realizado por instrumentos de percussão. Por isso, ouve-se dizer, por exemplo: o **toque** tem de acompanhar a **música** da **toada** (3). Aliás, é oportuno lembrar que a música do Maracatu tem inspirado excelentes canções a compositores semi-eruditos, cujos resultados artísticos se avantajam especialmente nas composições de Capiba (4).

Geralmente, na cantoria das toadas é observada a tradição de canto a uma voz e a dialogação entre solista e côro. Outras vezes o canto é executado inteiramente em conjunto. E, finalmente, há o singular exemplo da cantoria própria para a calunga passar pelas mãos de tôdas as baianas, a qual, menos canto que **parlato**, é uma toada à guisa de reza, cujos sons melódicos são mais ou menos indefinidos e as palavras pronunciadas à meia-voz.

(3) Nos Xangôs recifenses o texto-melodia também é designado "toada". Aqui, porém, registramos o exemplo singular de uma "toada" (isto é, texto) que não é cantada. Ou melhor, a toada em questão é apenas uma reza pronunciada, jamais entoada com qualquer melodia.

(4) Vide composições de Capiba in "E' de Tororó".: **Eh! uá calunga** (p. 84), **Vira a moeda** (p. 88), **Pergunte aos canaviais** (p. 92) e **Maracatu Elefante** (p. 108).

Em junho de 1949 visitamos o Recife pela primeria vez. Influenciados pela leitura de trabalhos publicados sôbre o Maracatu (cortejo), aproveitamos a ocasião para, naquela cidade, compor um **maracatu** (música), afim de integrar uma "Suite" para quarteto ou orquestra de cordas. Dias depois tivemos a oportunidade de assistir, mais ou menos como turistas, a uma exibição especial do Maracatu Elefante, e a desilução sobrevinda é absolutamente indiscritível... Apesar da mencionada obra haver obtido o aplauso de pessoas bem intencionadas nos problemas estéticos da música erudita brasileira, não podemos deixar de denunciar, agora, o distanciamento que separa a peça musical da fonte. Posteriormente estudados os grupos populares do Recife, incluímos um maracatu na "Suite Sinfônica n. 2", na qual as principais características, dessa modalidade de música popular, estão entrosadas de maneira mais direta. E' êsse atualmente o nosso ponto de vista, quanto ao aproveitamento do folclore na criação de obras que enunciam as fontes que lhes dão origem.

No carnaval, o Maracatu Elefante cumpre um itinerário mais ou menos circunstancial e observa uma cronologia certa ao cantar as toadas. Algumas são essencialmente religiosas e destinam-se aos momentos sagrados. Outras, estão adaptadas a objetivos evidentemente convencionais, cujos motivos serão compreendidos no recorrer das explicações. E as restantes, intercalam a seriação segundo as oportunidades oferecidas a cada momento. As últimas poderão ser encontradas na parte que, nesta obra, reune o documentário melódico. Vejamos as principais toadas das duas primeiras qualificações.

1.o) Reunidos os membros do Maracatu Elefante — os "sócios", como são chamados os que brincam no folguedo — há momentos de música exclusivamente de percussão. Tais instantes são interrompidos e voltam a ser repetidos numerosas vezes, permanecendo os batuques e as interrupções até que seja iniciada a cantoria.

2.o) Ao deixar a sede, o Maracatu entoa a primeira toada. A rainha canta o solo e as baianas respondem em côro:

"Resplandô
Coroôu
Cambinda Elefante
Na rua".

O cortejo vai cantando **RESPLANDÔ** desde a sede (rua Couto de Magalhães) até o lugar conhecido por Ponto de Parada.

3.o) No Ponto de Parada calam-se as vozes e apenas o tarol executa o já mencionado rítmo para o pessoal andar mais depressa. Cada qual caminha como quer, sem, porém, se afastar do cortejo, observando tanto quanto possível a respectiva disposição no conjunto.

4.o) Ao chegar no bairro da Encruzilhada o Maracatu recomeça a cantoria. Serve aqui qualquer toada, contanto que as autoridades policiais notem a sua passagem pelo Comissariado da localidade...

5.o) Superado o incômodo momento, o grupo ou continua cantando outras toadas, ou é retomado toque de tarol. Dirige-se agora para a rua da Aurora, onde está localizada a Federação Carnavalesca Pernambucana. Diante dos membros dessa entidade, os populares saúdam a sua diretoria:

Rainha — "A nossa bandêra
Nosso pavião
Chegô Cambinda Elefante
Dando **viva** à Federação.

Baianas — Arrepara nossa rainha
Coroada com seus anjim
Cerculada com os caboclo
Triunfante pegando as flôres".

No mesmo local o cortejo canta outras toadas, para depois entoar a "despedida":

Rainha — "Aqui dentro desta sede
Onde Elefante brincô

Baianas — Palavra de rei
É casa de governadô."

Terminada a formal visita, segue para a Igreja de N. S. do Rosário, cantando outras toadas no trajeto.

6.o) À porta da Igreja de N. S. do Rosário dos Homens Prêtos, localizada na rua Estreita do Rosário, no bairro de Santo Antônio, em pleno coração do Recife, são ouvidos os cânticos consagrados aos **eguns**, isto é, aos "mortos", divindades ou pessoas falecidas. Não importa a côr, raça ou posição social que os últimos tinham em vida. E' quando os populares cantam:

Rainha — "Lancêro novo
Samo de Minas Gerá

Raianas — A licença foi tirada
Pelo Barão de Caxangá".

Prosseguindo, o Maracatu executa outras toadas, entre as quais uma à São Benedito, santo negro tido como "ligação" espiritual "entre os prêtos da África e do Brasil". Finalizando a "obrigação" religiosa, segue a consagrada à Dona Emília, a principal calunga do cortejo. A expressão "Princesa Dona Emília", como se lê no documento, pode ser substituida por "Princesa Diamante":

"Princesa Dona Emília (ou Princesa Diamante)
Pra onde vai? — Vou passeá.
Eu vou para Luanda
Vou quebrá saramuná.
Eu vou, eu vou
Eu vou para machá.
Eu vou para Luanda
Vou quebrá saramuná".

A rainha canta a toada inteira e as baianas respondem, a dialogação, permanecendo por algum tempo.

7.o) Deixando a Igreja, encaminha-se o séquito para a Praça da Independência — a "Pracinha", como dizem os populares — onde se exibe para ser apreciado pelo povo, pelos membros da Federação Carnavalesca Pernambucana e autoridades policiais. Várias toadas são cantadas aqui, até que a Federação ordene a retirada do grupo.

8.o) Ao partir da "Pracinha" o cortejo volta para sua sede cantando **RESPLANDÔ**, a mesma toada do início. Em lugar do cântico, porém, pode ser executado o toque de tarol — o que comumente sucede, pois o prédio onde está sediado o grupo dista da "Pracinha" cêrca de seis quilômetros e, por essa altura, já é madrugada de quarta-feira de Cinzas. Aproximando-se do local, é reiniciada a cantoria de **RESPLANDÔ**.

9.o) Na sede do Maracatu Elefante são executadas tantas toadas quanto a rainha ache que deva fazê-lo. A música para a dança com a calunga pode ser dispensada, uma vez que fôra cantada à saída do séquito. Entretanto, como êsse momento importa pela cerimônia da guarda da **boneca** Dona Emília, quase nunca deixa de ser executada **A BONECA É DE SÊDA**. À maneira de **parlato**, meio rezado, os populares pronunciam:

Rainha — "A boneca é de sêda

Baianas — Sêda beleia".

O tempo em que essa toada é repetida depende do prazo necessário para completar a cerimônia.

10.o) Encerrando a festa, o Maracatu canta obrigatòriamente a última toada: **ÔU COSTA VÉIA**. Se algumas cantigas possuem virtudes propiciatórias à posseção, esta é a que mais favorece a queda dos santos, ou melhor, dos orixás. A rainha canta-a inteiramente a solo e as baianas respondem:

"Ôu Costa Véia
Nagô Infam
Cambinda Elefante
É nação germam".

"Depois de **Costa Véia** os instrumentos são guardados e não se canta mais".

Pereira da Costa assinala que após os Maracatus voltarem para os bairros, dançavam até o amanhecer — o que sucede ainda hoje, pelo menos no Maracatu Elefante.

No momento em que o séquito está para sair de sua sede — os populares, então, agrupados no lado de fora da associação — tanto pode ser cantada **RESPLANDÔ** como **PRINCESA DONA EMÍLIA**. E pode, se o quizer a rainha, cantar **ÔLÊ-LÊ-ÔU**, toada de **salvar** os **terreiros**. Diante de qualquer culto afro-recifense constitui "obrigação" cantá-la em execução excepcionalmente realizada por todos os participantes:

"Ôlê-lê-ôu
Olê-ru-á
"Ôle-lê-ôu
Olê-ru-á

Ôu beramá
Princesa Dona Emília
Foi passeá
Foi passeá
Na bêramá".

No momento da execução dêsse cântico, poucas vezes deixa de haver posseção.

Além dessas toadas especiais existem as consagradas a Exu, restritas a momentos julgados oportunos ou necessários. Geralmente essas ocasiões são aquelas ao serem estabelecidas dificuldades à caminhada do cortejo ou ao ser criada alguma "confusão" — desentendimento, conflito — entre os populares do grupo e os de fora. Cantando-as, evitam "desordens" e o "perigo" de serem "furados os couros dos tambores", especialmente do zabumba-marcante — instrumento sagrado e de particular relêvo no toque do Maracatu.

Seguiremos tentando destrinçar os dizeres de algumas toadas, de acôrdo com os nossos apontamentos e posteriores deduções. Os ítens seguintes corresponderão aos indicados antes.

1.o) Os momentos de música de percussão é um costume verificado tôdas as vezes que o pessoal se reune para cantar, seja quando o grupo se junta para sair à rua ou quando se exibe para "turistas". Uma de suas finalidades é, sem dúvida, proporcionar à orquestra um ensaio preliminar, ao mesmo tempo em que os tambores são "afinados". Outra — e aqui começa a nossa suposição — parace-nos por motivo da execução de algum "toque-mudo" para Exu. Praticariam um "agrado" a essa divindade, enquanto processam **limpeza** no local. Nos terreiros recifenses constitui infalível "obrigação" os iniciados executarem o toque-mudo para Exu, **despachando-o** no início de qualquer cerimônia pública. Segundo a orientação pessoal do sacerdote, êsse toque pode ser iniciado e repetido várias vezes, horas antes de começar a cerimônia. Ora, como os populares dos Maracatus são achegados às práticas dos Xangôs, pode daí haver-se derivado a experiência religiosa de um dos seus toques — aliás, do "Luanda", pois, como assinalamos, êste é o rítmo apropriado para salvar os **eguns** (mortos) e Exu. Não obstante essas considerações, ressaltemos que o toque em questão difere enormemente do toque-mudo de Exu executado nos **terreiros** recifenses.

2.o, 3.o e 4.o) — nada nos resta comentar, especialmente sôbre o último.

5.o) **A NOSSA BANDÉRA** é anterior à Federação Carnavalesca Pernambucana. Atualmente o cântico está reduzido a um **formal** "cumprimento" à entidade homenageada. Onde se lê "Dando **viva à Federação**" era, outrora, "Dando **viva à Nação**". "Cerculada **com** os caboclo" é o mesmo que **cercada de caboclos**, figurantes vestidos **de índio**, que saem no Maracatu há bastante tempo. Essa toada **parece**

haver sido criada em época relativamente recente, pois na melodia observa-se uma modulação nada comum nos cânticos de Maracatu — bem como revela alguma influência do estilo de certas melodias recifenses.

6.o) A toada diz "Aqui dentro desta sede", quando na verdade o cortejo não entra no salão da entidade. Trata-se de outra adaptação de um cântico anterior à Federação.

7.o) "Lancêro novo" é uma referência aos "lanceiros", grupo de meninos que, vestidos de **soldado**, conduziam **lanças**. "Samo de Minas Gerá" é uma expressão acrescentada talvez para realizar a rima com "Caxangá".

Vejamos agora: "Pelo Barão de Caxangá". Os populares nos informaram que o Maracatu — não sabemos se o Elefante, sòmente, ou todos êles — só conseguiu permissão para sair à rua graças à intercessão do "Barão de Caxangá". Êste teria sido "o hôme que **deu** licença pro Maracatu saí". O Barão de Caxangá era o coronel da Guarda Imperial Lourenço Bezerra Alves da Silva. Pernambucano, recebeu o título pelo decreto imperial de 20 de julho de 1889.

Na cantiga de Dona Emília se lê "Quebrá saramuná", que quer dizer "requebrar". Algumas outras toadas encerram o mesmo sentido, onde aparecem as palavras "quebra" e "saramuná" (5).

7.o, 8.o e 9.o) — Nada temos a comentar.

10.o) **OU COSTA VÉIA** é outra velha cantiga. Registramos quatro informações esclarecendo "Costa Véia" haver sido um dos homens mais prestigiados nos Maracatus. Esforçado membro do Leão Coroado, um dia desapareceu sem que alguém soubesse o seu paradeiro. Desesperançados de encontrá-lo, os populares compuseram essa cantiga "em seu louvor", a qual se tornou "obrigação" no repertório do mesmo grupo. O saudoso João Vitorino levou-a daí para o Elefante, onde ficou sendo uma espécie de chave-de-ouro de sua **coleção** de cânticos. Mais tarde outros Maracatus adotaram-na, apesar das rivalidades carnavalescas de antigamente. "Infam" (**em** "Nagô Infam") parece-nos uma referência aos negros da tribo **Efam**, também escravizados em Pernambuco. Dêsse modo, **Nagô Infam** talvez tenha ou haja tido o sentido de "**africano** da nação Efam".

(5) Em futuro trabalho examinaremos melhor o sentido dessas expressões, pois envolvem significativos assáz interessantes para o estudo de danças em voga no Nordeste.

Aliás, Renato Almeida assinala "Costa Velha" como designação de um dos cortejos recifenses (6) — apontamento com o que discordamos baseados na documentação examinada até o momento.

No final da toada **ÔLÊ-LÊ-ÔU** encontramos "Foi passeá / Na bêramá". Trata-se de um cântico para **salvar** Emanjá, a "dona do mar".

Não gostaríamos de finalizar êste capítulo sem antes examinarmos um engano cometido por diversos autores. Escolhemos o exemplo de Roger Bastide por acharmos que o mesmo contém boa margem de elementos para abordarmos. Diz o autor que "Os caboclos (do Maracatu recifense), por sua vez, curvando-se, erguendo-se e pulando o mais alto possível, cantam suas canções que unem a África à América". Prosseguindo, assinala o seguinte documento:

"Águia de Ouro
Embarcou pra Loanda
Avistei os caboclos
Armissanga
Jurema, caboclo" (7).

Já esclarecemos sôbre a quem cabe cantar em côro no Maracatu: às baianas. Algumas vezes os caboclos também cantam, se o desejarem. Porém, jamais os caboclos cantam as "suas" canções. Nem mesmo os do auto dos Cabocolinhos as cantam, pois êstes o que fazem é pronunciar umas "loas" muito singulares — espécie de **recto-tono** — sem que cheguem a formar melodia no mais modesto sentido. Por outro lado, os versos publicados por Roger Bastide não procedem dos tradicionais Maracatus, mas do Águia de Ouro, um Maracatu-de-orquestra, já assinalado no primeiro capítulo dêste trabalho. Grupo de gente mais ligada ao Catimbó e que prefere os cânticos mencionando "jurema", "caboclos", "aldeia", enfim, expressões correntes na referida seita.

(6) Ob. cit., p. 269.
(7) Ob. cit., p. 173.

Resumo

Assim, vimos que nos velhos Maracatus não se executam os "cantos de marcha" e nem a sua cantoria é improvisada, abordando temas oportunos. Pelo contrário, os cantos têm um rítmo particular, são tradicionalizados e os assuntos restringem-se ao cortejo.

As "loas" também não têm oportunidade nos grupos recifenses, pois o que êstes cantam são "toadas". Por "toada" compreende-se também particularmente as palavras de um cântico, enquanto que "música" é a melodia, e o "toque" o rítmo executado nos instrumentos de percussão.

Todos os dançadores podem cantar, sem que a dança impeça a execução do canto. As pessoas indicadas para cantar no séquito, porém, são as baianas. Outras vezes, cantam também os caboclos. Êstes, todavia, jamais cantam as "suas canções" próprias.

A cantoria do Maracatu Elefante obedece a uma ordem certa que é observada não só por motivos religiosos como por razões alheias às tradições do folguedo... Algumas toadas parecem guardar reminicências de personagens de certa significação para o Maracatu e de escravos do tempo do tráfico — quando os negros eram propositadamente misturados no Brasil. Dizemos isso porque nos parecem bastante elucidativas as informações referentes à "Costa Véia", a "Barão de Caxangá", bem como a referência aos negros "Infam" (Efam), de origem sudanêsa — embora os populares de hoje devam ignorar o significado da última palavra.

— V —

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS

Os autores que têm versado sôbre o Maracatu recifense mencionam os seguintes instrumentos musicais em sua orquestra: tambor, zabumba, tamborim, bombo, surdo, cuíca, atabaque, pandeiro, ingome, chocalho, maracá, mineiro, ganzá, triângulo, gonguê, agogô, "gouguê", reco-reco, fláuta, pife (pífano) e viola. Em nenhum trabalho encontramos referência ao tarol e à caixa-de-guerra. Alguns poucos dêsses instrumentos são realmente encontrados no conjunto musical dos velhos Maracatus, a maioria não. Outros, porém, não passam de enganos cometidos ou cochilos na revisão de provas, como no exemplo que assinala **agouguê** e **gougô**.

A orquestra do Maracatu é constituida apenas por instrumentos de percussão, está fundamentada num singular agrupamento musical e não comporta mutação alguma, sob o risco de alterar aquêles valores mais característicos, os quais conferem à sua música tôda a imponência e expressão primitivas. Pode, entretanto variar a quantidade de tambores, segundo o maior ou menor número de músicos disponíveis em cada agremiação. Pessoalmente nós pudemos verificar que a colaboração dos músicos depende algumas vezes de fatores financeiros, pois não só o instrumental está sujeito a periódica renovação como há músicos, hoje em dia, que já estabelecem uma **gratificação** em troca de sua atuação no folguedo. De qualquer forma, integram a orquestra do Maracatu: um gongué, um tarol, caixas-de-guerra e zabumbas, ùnicamente. Por exceção, apenas um ganzá participa da orquestra do Estrêla Brilhante — como, aliás, ficou assinalado páginas atrás.

Renato Almeida escreve ter havido um Maracatu recifense que "saiu (a rua) com cem bombos" (1). Quem tenha a oportunidade de apreciar a execução de uma orquestra constituida por dez zabumbas, apenas, concluirá na impraticabilidade de um conjunto muito

(1) Renato Almeida, 1948, p. 36.

maior que o usual. Impràticabilidade por exigências de ordem técnica e fisiológica, ou seja, por razões de interpretação rítmica e incapacidade de suportar a prevista excessiva intensidade. Nove zabumbas apreciados no carnaval de 1952 já constituiam um agrupamento tão violento que foi capaz de quase prejudicar a execução de uma banda de **frêvos** (banda, não era exatamente uma **fanfarra**) constituida por quinze trombones executando **rasgado** e, com muitos instrumentos, colocada a distância de cêrca de duzentos metros do Maracatu. Foi necessário enviar solicitação ao cortejo para que cessasse o seu batuque e a música do **frêvo** pudesse ser normalmente ouvida. Para reforçar a idéia, diremos: residíamos no Recife quando ouvíamos constantemente os batuques realizados na sede do Maracatu Elefante, localizada à distância de seis quadras, sendo que as três últimas não eram em linha reta e continham espêssas árvores impedindo a natural expansão das ondas sonoras!

O Maracatu Elefante dispunha da seguinte orquestra em 1928: gongué, tarol, cinco caixas-de-guerra e dez zabumbas. Após o falecimento do rei João Vitorino, nesse ano, o grupo entrou em declínio e o conjunto musical reduziu-se à metade. Nos últimos tempos, porém, observava-se uma reação no sentido de reanimar a folgança e, então, o cortejo apresentou-se no carnaval de 1952 com: gongué, tarol, quatro caixas-de-guerra e nove zabumbas. Nessas condições é hoje o conjunto musical mais homogêneo dos antigos Maracatus recifenses, levando enorme vantagem sôbre os demais, quer pelo equilíbrio instrumental, quer pela excelência da execução.

"Gongué" ou "gonguê" é corruptela de **ngonge**, palavra de procedência banto. Designa o instrumento que consta de duas chagas de ferro fundido com aço e ligadas entre si. De um dos lados sai um cabo do mesmo material, por onde o músico o segura para executar. É a mesma peça instrumental usada nas cerimônias públicas dos Xangôs, onde se denomina "agogô", do ioruba **akoko.** No Maracatu as dimensões do instrumento são maiores, a fim de que, produzindo sons mais fortes, possa fazer frente à intensidade dos zabumbas — tambores maiores que os "ilus" (tambores) dos **terreiros.** Acresce que os zabumbas são reunidos em maior número e executados com mais violência. Atente-se também à circunstância dos instrumentos do Maracatu serem tocados, na maioria das vezes, ao ar livre e em lugares movimentados — como se observa no carnaval — enquanto que os do Xangô se restringem a recintos fechados e cobertos —

como se nota nas cerimônias do culto. A não ser num caso único, sempre que vimos o instrumento nos diversos grupos — quer seja nos Maracatus ou nos Xangôs — êle possuia apenas uma câmpanula. Em ocasião alguma notamo-lo executado com pedaço do mesmo material — isto é, ferro, como já se assinalou. Pelo contrário, apreciamo-lo constantemente percutido com madeira. Algumas poucas vezes ouvimos o gongué ser designado "ferro", outro significado de **akoko.** Os populares, porém, jamais confundem o tratamento nas respectivas ocasiões: no Maracatu é gongué; no Xangô, agogô.

O pêso do gongué regula com as suas dimensões. O do Elefante, por exemplo, alcança cêrca de três quilos e meio.

O menor tambor do Maracatu é o "tarol" (**taró**). Nos diferentes folguedos nordestinos há quem oponha distinção entre "caixa" e "tarol", ao verificar as procedências do mesmo instrumento. "Caixa" seria o tambor industrializado, com aro de metal e tarrachas para distender as membranas; "tarol", aquêle cujos couros são apertados a corda, com aro de metal ou não. Apesar dessa distinção, ambos são geralmente tratados de um e de outro modo, predominando vantajosamente o segundo, ou seja, tarol (**taró**, como dizem).

Outro instrumento do mesmo gênero é a "caixa-de-guerra", de altura um pouco superior à do tarol e usado em número que varia de dois a cinco. A sua origem, popular ou industrializada, não confere a êle outro designativo.

O primeiro tambor — o tarol — deve em média levar seis "bordões" — cordas de violão, **lá**, **ré** e **sol**, duplicadamente — para favorecer uma execução bastante rufada e característica. As caixas-de-guerra não devem conter além de quatro "bordões", a fim de que a sua sonoridade não se confunda com a do tarol.

No Maracatu Elefante ambos os instrumentos são industrializados, preferência devida à duas razões: uma, de ordem financeira — maior durabilidade do material; outra, de ordem técnica — possibilidade de produzir, para essa orquestra, intensidade mais satisfatória, que nesses mesmos instrumentos de fabricação popular.

Os "zabumbas" constituem o grupo dos grandes tambores do Maracatu, e a palavra parece originar-se de fonemas de procedência

banto. Como no exemplo das caixas-de-guerra, os designativos "zabumba" e "bombo" são às vezes confundidos. Tão logo sejam solicitados esclarecimentos, os populares salientam as respectivas distinções: "bombo", a grande-caixa industrializada, usada nas bandas e orquestras de salão; "zabumba", o grande tambor de fabricação popular. Inversamente ao que sucede com o tarol e as caixas-de-guerra, os zabumbas de fabricação popular possibilitam o resultado preferido nos Maracatus, isto é, produzem som bem mais pujante que o bombo ordinário.

A quantidade de zabumbas executados no Maracatu Elefante varia de cinco a dez, segundo os músicos dispostos à colaborar com a agremiação. Com excepção do gongué, todos os instrumentos são suspensos por "talabate" (talabarte), peça que volteia o ombro direito do músico, sustentando-os na posição requerida para a respectiva execução.

No Maracatu Elefante apenas os zabumbas são pintados. A tinta serve para "embelezá" os grandes tambores, conservar a madeira e vedar eventuais passagens de ar. Determinando a escolha das côres — encarnado-e-branco — ocorrem, porém, motivos de ordem religiosa, pois essa particular combinação cromática constitui o **cilé** da divindade Xangô, orixá protetor do cortejo.

Os grandes tambores são indiferentemente designados "zabumbas", bem como o conjunto dos mesmos. Ao grupo de zabumbas, porém, também é dado o designativo "afalhas", nome que vem de "faia" — madeira de barris de vinho, procedente do Rio Grande do Sul, com a qual são feitos os bôjos de dois zabumbas mais importantes no toque.

Em seus aspectos gerais os grandes tambores assemelham-se, mas há pequenas diferenças de dimensões, "tonalidades" e encargos rítmicos dividindo-os em funções. Por êsses motivos ocorrem designações indicadoras de sua funcionalidade: "marcante", o zabumba **mestre**, comandante do grupo; "meião", o que transmite o comando rítmico aos restantes zabumbas; "repiques" o grupo de tambores que, em posição subsidiária, segue as indicações do anterior. No capítulo referente aos toques estudaremos com maior cuidado as funções de cada espécie de zabumba.

Para um músico ocupar a posição de "marcantista" — isto é, executante do zabumba-marcante — não basta tornar-se seguro intérprete dos rítmos executados no Maracatu, mas deve também possuir requisitos morais à altura das responsabilidades exigidas pela

função. Isso porque o marcante condiciona preceitos religiosos e uma tradição certa a serem seguidos, pois antes de ser executado pela primeira vez êle passa por um ritual de sagração num dos **terreiros** de confiança dos dirigentes do Maracatu. O mesmo instrumento não deve ser atingido por mãos profanas quando em função nos cânticos sagrados. E a hereditariedade é um fator adstrito a uma casta de privilegiados, uma vez que a posição de marcantista decorre, tanto quanto possível, de relações de parentesco e de sucessão.

Em geral, os instrumentos do Maracatu levam o nome ou do seu fabricante popular, ou do doador ou, ainda, de algum personagem reverenciado pelos participantes do grupo. Nos nossos apontamentos junto ao Maracatu Elefante não consta, lamentavelmente, os "apelidos" de todos os instrumentos, mas apenas os do marcante. Aliás, o atual apelido, os anteriores e mais a seguinte "história": Costa Véia, pessoa anteriormente mencionada, era também executante do instrumento, quando êsse homem e o referido tambor eram do Leão Coroado. Após o desaparecimento de Costa Véia, seu nome foi dado ao marcante. Levado o zabumba para o Elefante, o **fundador** dêsse grupo, Manuel Santiago, determinou uma série de marcantistas herdeiros. Mais tarde, falecendo Santiago, o referido tambor ficou com o seu nome, por determinação do rei João Vitorino. Dêsse modo, **Santiago** é o apelido até hoje conservado para designar o zabumba-marcante, em memória daquêle que **fundara** o Maracatu Elefante. Anteriormente, porém, o marcante teve outros apelidos: **Bacalhau, Lorenço, Sabastião, João-do-Fundão,** nomes de executantes do mesmo e inesquecíveis animadores do folguedo. Ouvimos louvar as virtudes de exímio marcantista atribuidas a Costa Véia, que, aliás, não permitia qualquer alteração no toque característico executado no Maracatu tradicional.

Cabe-nos aludir a um pequeno zabumba examinado no Maracatu Elefante, perfeitamente idêntico aos demais, embora não nos conste haver sido realmente executado. Interrogando sôbre a sua finalidade, foi-nos evasivamente respondido que se destinava a "um menino", que a todo custo "queria tocar na orquestra". Jamais vimos êsse **menino,** bem como não encontramos alguém que, além de pessoa idosa, se referisse a **êle**. . . A resposta não teria sido proferida no propósito de apenas ocultar possível relação religiosa entre o minúsculo zabumba e Ibêje? "Ibêje" é a divindade que preside as crianças, e entre as oferendas que lhe são consagradas, cabem quais-

quer brinquedos e objetos de dimensões propositadamente reduzidas (2).

Alguns instrumentos musicais dos Maracatus são industrializados, como frisamos antes. A maioria, porém, ainda é de fabricação popular, condição que não dispensa a contribuição do trabalho de profissionais, como o ferreiro e o tanoeiro. Ambos aceitam as encomendas atentos às recomendações dos seus freguêses, e tais ajudas certamente não alteram a origem popular da obra. Aqui trataremos apenas dêsses últimos instrumentos, isto é, dos de fabricação popular.

O gongué é inteiramente construido pelo ferreiro, o qual deve observar a forma e as dimensões solicitadas pelos populares. O instrumento compõe-se de: "bôca", "corpo" e "cabo".

Se o tarol e as caixas-de-guerra do Maracatu Elefante são industrializados, conseguidos nas bandas de música do Recife, grupos há que adotam sòmente os genuinamente populares. Mesmo nestas condições, tambores há em que entram partes de madeira e de metal. Todavia, na construção dos zabumbas jamais se encontra o segundo material. Os tambores em geral compõem-se de: "bôjo", "arco", "pele" ou "couro" e "cabinho", isto é, a corda. O bôjo, de madeira, é preparado pelo tanoeiro; o de metal, pelo ferreiro. Todos os tambores levam num dos lados um orifício circular medindo cêrca de um centímetro de diâmetro, cujo nome é "suspiro", "suspiração", "vaculação" ou "vasculação". Os zabumbas marcante e meião, porém, levam dois orifícios. As peles do tarol e das caixas-de-guerra são de cabra; as do zabumbas-repiques, de bode; as do marcante e meião, de bezerro. No preparo dos couros empregam-se dois processos. Primeiro, se a membrana é de cabra: estica-se a pele em lugar plano e fixo — mesa ou soalho — e raspa-se a mesma com um objeto cor-

(2) Nas festas diurnas oferecidas a Ibêje, nos **terreiros** recifenses — a 27 de setembro, dia de São Cosme e Damião — cabe às crianças cantar, dançar e executar instrumentos musicais, sendo os tambores menores os indicados para a ocasião. Sòmente na falta de pequenos tambores e de crianças habilitadas é que a execução ocorre por iniciados adultos. Assistimos a uma festa totalmente cantada por crianças. Cremos não ser necessário detalhar o expressivo resultado das vozes infantis interpretando toadas de Xangô.

tante suficientemente amolado, de preferência navalha. Segundo, se é de bode ou bezerro: prega-se a membrana em lugar plano e fixo e derrama-se sôbre os pêlos farta quantidade de cinza de carvão ou de lenha. Depois, com um adequado pedaço de madeira, raspam-se os fios do couro. Os arcos, em quantidade de quatro, são preparados pelo tanoeiro. Dois, aliás, têm de ser um pouco estreitos e baixos; os outros, mais largos e altos, pois serão colocados por cima dós primeiros e levarão oito orifícios, por onde passará o cabinho, isto é, a corda.

Notemos como os populares terminam a construção dos tambores: 1.o) coloca-se a pele sôbre um dos arcos menores e calcula-se os lugares onde a membrana deverá ser cortada. O corte, mais ou menos circular, convém exceder um pouco ao tamanho do arco maior; 2.o) com um objeto ponteagudo, perfura-se o couro em oito lugares eqüidistantes; 3.o) passa-se um barbante forte — ou fio que usam os consertadores de calçados — pelas perfurações da membrana, ao mesmo tempo em que vai sendo atada ao arco menor, levando diversos nós, a fim de que fique bem segura; 4.o) repete-se a operação com a outra pele e arco menor; 5.o) passa-se o cabinho (corda) pelos orifícios dos arcos maiores, observando-se tanto quanto possível a disposição que devam tomar definitivamente no instrumento; 6.o) ajeita-se o bôjo do tambor numa posição favorável e coloca-se-lhe os dois arcos menores, já com as respectivas membranas; 7.o) acrescenta-se-lhe os arcos maiores, um de cada lado, e, pouco a pouco, aperta-se a corda, ora puxando-a de um lado, ora de outro, observando-se o máximo equilíbrio entre os lados gradativamente apertados; 8.o) nêsse ponto, apertando-se bem o cabinho, a corda é solta e apertada várias vezes, até que suas fibras percam completamente a tensão; 9.o) alcançada a "afinação" necessária, convém repetir os apertos e afrouxamentos da corda; 10.o) pinta-se o tambor, deixando-o "afinado" por alguns dias. Depois disso, o instrumento é **reafinado** e pode ser executado.

Particularmente os zabumbas vão ao sol pelo prazo aproximado a uma hora, antes dos apertos finais. Êsse tempo deve decorrer sob o permanente exame do responsável pela sua fabricação, pois o calor demasiado pode promover a distorção da madeira e inutilizar o instrumento. O marcante é o único zabumba que, depois disso tudo, passa por sagração num **terreiro** credenciado.

Vejamos o material adequado à fabricação dos diversos tambores:

Tambor	**Bôjo**	**Arcos**	**Peles**
Tarol e caixas-de guerra	pinho ou metal	sucupira	cabra
Repiques	pinho	sucupira	bode
Marcante e meião	faia	sucupira	bezerro

O pedaço de pau que percute o gongué pode ser de qualquer madeira, havendo preferência, porém, pela sucupira ou genipapo. As baquêtas do tarol e das caixas-de-guerra são geralmente adquiridas nas lojas que vendem os instrumentos industrializados.

Os zabumbas são percutidos no couro superior por duas peças: a "maçanêta" e a "resposta", ambas de madeira. A primeira compõe-se de "cabo" e "birro" — de "bilro", uma extremidade em forma ovóide; a segunda consta apenas de uma varêta roliça. A maçanêta é encomendada ao tanoeiro e pode ser de genipapo, louro, ou excepcionalmente, sucupira. As do marcante e do meião, porém, não devem ser senão de sucupira, dada a maior violência com que são executados os referidos instrumentos; a resposta de qualquer zabumba é de genipapo, louro ou pitongueira. Não serve sucupira, além de pesada para a função e pelo modo como percute no couro, pode furar a membrana. Uma resposta de maior pêso produziria intensidade superior à particularmente requerida.

Não trataremos aqui das dimensões particulares de cada tambor e nem das peças que os percutem. No entanto, é mister esclarecer um ponto assaz expressivo: as caixas-de-guerra tôdas levam as mesmas dimensões, material e acabamento, mas são distintamente afinadas. Os zabumbas repiques, idem. E, particularmente, o marcante e o meião distinguem-se dos repiques, quer seja pelo material empregado, acabamento (dois orifícios), dimensões e afinação. O marcante é o zabumba que produz som mais grave e pujante; depois, o meião e, finalmente, os repiques. No capítulo seguinte voltaremos ao assunto. O pequeno zabumba do **menino**, porém, ficará fora de apreciação, uma vez que jamais pudemos apreciá-lo em função.

Resumo

Finalmente, os instrumentos do antigo Maracatu constituem um tipo único de conjunto orquestral. Das modificações processadas nessa ordem de coisas, resulta qualquer outra alteração. Um exem-

plo disso é a orquestra do Maracatu Estrêla Brilhante, que, admitindo o ganzá, executa um toque em andamento mais acelerado. Veremos mais tarde — quando examinarmos o Maracatu-de-orquestra — a que ponto chegam as deformações no toque, como consequência da alteração do conjunto instrumental.

Vimos também que para uma pessoa executar o zabumba marcante são necessários pelo menos três requisitos: ser bom músico, possuir virtudes morais e ter direito à sua execução. E reparamos que nos zabumbas, principalmente, ocorrem particularidades de material e acabamento cuja significação será melhor compreendida no capítulo seguinte — ao apreciarmos os toques de cada instrumento e sua funcionalidade no conjunto.

— VI —

OS TOQUES

Por "toque" entende-se: a) o rítmo particular executado por cada instrumento; b) a polirritmia que resulta da execução em conjunto; c) a festa com música e dança realizada na sede do Maracatu ou em qualquer local. Nas nossas apreciações, limitar-nos-emos aos dois sentidos iniciais: toque individual e toque coletivo.

Um sinônimo de toque é "baque". Nos antigos Maracatus participam infalivelmente mais de um zabumba — no mínimo, três. Por isso o seu rítmo de percussão é chamado "toque dobrado" ou "baque dobrado" — ou, ainda, "toque virado" ou "baque virado". A palavra **virado** funciona aqui na acepção de **dobrado.** Dessas expressões, "toque virado" é a que se ouve pronunciar maior número de vezes, opondo-se à designação "toque sôlto" dos Maracatus-de-orquestra, em que participa apenas um zabumba. O estilo individual de um músico ou o de um grupo instrumental executar o seu toque, chama-se "tom". Daí os populares dizerem-nos certa vez: "O **tom** do toque do Estrêla Brilhante é diferente do **tom** do toque do Elefante".

Nos Maracatus "antigos" apenas dois toques são executados: o "virado" ou "dobrado" e o "de Luanda" ou "Luanda". No primeiro admitem-se variações rítmicas, que servem para animar a música por alguns instantes, enquanto o entusiasmo é transmitido às dançadoras. Dado os elementos musicais bastante cingidos ao estilo do batuque, essas variações dificilmente são compreendidas pelas pessoas não acostumadas com a música do folguedo. No segundo toque as variações são recusadas, pois é sagrado e tôda a sua simplicidade deve permanecer respeitada (1). Ambos os toques ecôam muito semelhan-

(1) Nos Xangôs recifenses assinalamos cêrca de trinta toques diferentes e os respectivos esclarecimentos. As variações, porém, possivelmente jamais serão reunidas, dado o grande número em voga e as possibilidades de renovação ou modificação. Basta dizermos que apenas nas três primeiras visitas feitas aos **terreiros** — sem, assim mesmo, permanecermos longo tempo em cada cerimônia — pudemos anotar quase quinhentas variações. E deixamos, nessa ocasião, de registrar muitas outras. No entanto, há toques que nas mesmas casas são interpretados sem variação alguma. Êsses invariaveis toques são os que acompanham certas toadas consideradas "fortes" — isto é, de significação religiosa mais séria.

temente, não obstante o aspecto gráfico a ser notado nos próximos documentos, parecendo indicar uma diferenciação mais relevante. Afora isso, ocorrem no Maracatu acompanhamentos especiais a fragmentos de algumas toadas, geralmente processados sôbre a primeira parte da música. São acompanhamentos sugeridos pelo rítmo das melodias, favorecendo a observância de pausas orquestrais altamente destacadas e expressivas — segundo o pronunciamento dos próprios executantes. Esses rítmos particulares a cada toada, como veremos, não existiriam se tais melodias não fôssem criadas, pois o acompanhamento de uma não serve para outra. Já o toque virado e o Luanda acompanham quaisquer melodias e adaptam-se a qualquer dos fragmentos aos quais nos referimos.

O início do toque virado é solenemente executado em andamento moderado, aproximando-se a 84 semínimas por minuto. Depois, torna-se animado e acelerado, alcançando geralmente 112. Quando está a comêço, é "compassado". Logo perde o qualificativo ao ter início a aceleração. O que obriga os músicos a alterar o andamento inicial é a necessidade de observarem a segurança máxima nas sucessivas execuções dos sincopados. Os executantes, então, ao evitarem prejudicar a sincopação característica, são conduzidos a praticarem com a maior veemência o que antes executavam com menor intensidade. E' por isso que a orquestra do Maracatu alcança uma pujança — sonora e sêca, ao mesmo tempo — jamais atingida por outro conjunto de percussão dos que temos notícia.

Uma qualquer insegurança rítmica por parte de um zabumbeiro leva o conjunto a situações embaraçosas, "estragando o toque". A essa eventual distorção da polirritmia os músicos chamam de "soropaté" — corruptela de "sarapatel", comida nordestina. "Soropaté" vem a ser sinônimo de **mistura, embrulho, confusão.**

Quem ordena a execução e cessação da cantoria no Maracatu Elefante é a rainha, usando, para isso, de um apito de metal fortemente soprado uma vez no início e duas no final. Se uma toada qualquer — não das sagradas, lógico — não é do agrado dos batuqueiros a sua execução não se prolonga por muito tempo, porque os instrumentistas exageram propositadamente a aceleração do andamento e recorrem ao "soropaté" — impelindo a rainha interromper a cantoria tão cêdo quanto possa.

Observa-se uma das duas modalidades no comêço de um toque: ou a rainha dá início ao canto, seguido imediatamente pelos instrumentos, ou a soberana anuncia aos músicos a toada a ser interpretada, para antes começar o toque. O primeiro modo é o que geralmente se verifica. Em qualquer das modalidades, porém, os batuqueiros processam as entradas individuais por sucessão. Se bem que o primeiro instrumento a marcar a sua entrada seja indiferentemente, o gongué ou o tarol, a êste cabe anunciar o andamento a ser observado por todo o conjunto. Vejamos como ocorre comumente a música de percussão: o tarol anuncia levemente um esquema rítmico bem simples, rufado e intercalado de pausas; quase no mesmo instante, o gongué assinala a sua rítmica característica; a seguir, dão entrada as caixas-de-guerra. Por essa altura, o tarol já passou do esquema inicial às variações. Daí prosseguem as entradas dos zabumbas: o marcante destaca baques violentos e espaçados; o meião, pouco depois, segue o toque do marcante e, conjuntamente, ressoam os repiques, aumentando enormemente a intensidade do conjunto. Releva notar que mais ou menos contemporâneamente à entrada dos últimos, as baianas respondem em côro. À repetição coral, os zabumbas fazem variações, as quais cessam a cada vez que a rainha canta o solo. Novamente à volta do côro, repetem-se as variações, enquanto que a intensidade se torna cada vez mais forte e o andamento vai sendo acelerado, tudo concorrendo para subjugar as vozes das baianas. Alcançado o clímax musical, o toque permanece algum tempo na polirritmia cada vez mais violenta quando, sobresaindo-se a tudo, se ouve o apito da rainha advertindo o próximo fim da música. Baianas e músicos ficam atentos e, à repetição do apito — seja em que momento tenha coincidido no decorrer da execução — os batuqueiros aguardam o próximo **ictus** do motivo rítmico a ser atingido e, sùbitamente, todo o conjunto estaca num preciso e intensíssimo baque surdo: pára o toque. Essa é normalmente a música dos instrumentos de percussão do Maracatu Elefante.

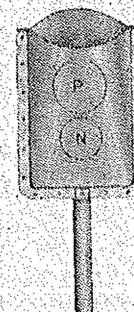
Passaremos a explicar as características "tonais" e funcionais de cada instrumento para, depois, assinalarmos o toque em conjunto. Para isso vamos valer-nos de uma notação musical que julgamos fa-

vorecer o nosso trabalho, pois abordaremos detalhes pouco ou nada estudado entre nós (2).

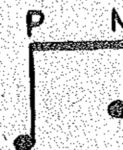
As diferenciações de altura escalar produzidas nos gongués chamam-se "tonalidades". Nos instrumentos de uma só campânula as tonalidades alcançam comumente o intervalo que vai de segunda-maior à quarta-justa. No gongué do Maracatu Elefante observa-se a diferença de uma terceira-menor: **lá** sustenido — **dó** sustenido. Há "gonguesêros" habilidosos que conseguem extrair sons intermediários, mas são exemplos raros e não constituem requisito essencial. As tonalidades extremas chamam-se "positiva" e "negativa", a **grave** e a **aguda**, respectivamente. A primeira é gerada sôbre o centro do corpo do instrumento; a segunda, junto à base. Ambas as tonalidades são acompanhadas de sons harmônicos a que os populares dão o nome de "tíni" — de "tinir". O tíni é melhor produzido na positiva, isto é, no som **grave**, que, por isso mesmo, favorece mais a reprodução de harmônicos. Quando tantas vezes examinamos o gongué, em nossas próprias mãos, percebemos que na execução da positiva é possível ouvir-se um som-de-combinação, um **terzo suono**, como diria Tartini. Esclareçamos, porém, que isso apenas se observa quando o instrumento é executado separadamente, pois na execução em conjunto êsse **terzo suono** jamais é ouvido. Todavia, se não é notado no conjunto instrumental êle contribui, sem dúvida, para enriquecer o tíni. O bom **gonguesêro** é aquêle que, além de demonstrar segurança rítmica jamais comprometida, sabe fazer gerar o tíni.

(2) Importa considerar que mesmo assim essa notação dará apenas uma idéia bem vaga da impressão que desejaríamos transmitir. Todavia, resta-nos a certeza de que qualquer música, seja folclórica, popular ou erudita, do Brasil ou de qualquer outra parte, jamais foi inteiramente expressa em notação musical. Sejamos francos em reconhecer a inexistência de exemplo em que não falte alguma coisa além daquilo representado pelo gráfico musical — seja numa singela canção de ninar ou numa obra do mais calculista dos compositores eruditos.

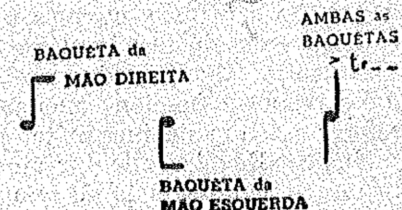
O gráfico abaixo indica as regiões onde é percutido o gongué. Em **P**, origina-se a positiva; em **N**, a negativa.



A fim de melhor explicarmos a nossa documentação, achamos que a música do gongué deve ter indicação das tonalidades. Para isso escreveremos as notas em diferentes alturas: uma, que corresponde ao som da positiva; outra, da negativa — o som grave e o agudo, como se lê abaixo.



Julgamos desnecessário abordar os efeitos particulares do tarol e das caixas-de-guerra, tambores suficientemente conhecidos. Lembraremos apenas que a música do primeiro sôa **agudo** em comparação com a das outras caixas. Tarol e caixas-de-guerra executam rítmos diversos, embora alguns fragmentos sejam relativamente semelhantes. Adotaremos aqui a seguinte grafia musical: a nota com **haste** voltada para cima corresponde à execução com a baquêta da mão direita; inversamente, com a da mão esquerda. O rufo ou rufado será escrito na forma convencional do **trinado** mas com a indicação de ambas as baquêtas.



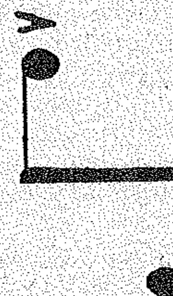
Mencionamos as designações particulares dos zabumbas: "marcante", "meião" e "repiques". Elas são comuns nos velhos Maracatus, bem como o emprêgo de um só marcante e um só meião na sua orquestra, enquanto que os repiques podem variar de quantidade até o limite aconselhado para a realização do toque. No Maracatu Elefante êstes elevam-se a oito, que com os dois primeiros, somam dez — embora últimamente não tenham saido todos os carnaval. Escrevemos já sôbre o material escolhido para a fabricação de cada um, bem como a grande importância que tem para a sonoridade do conjunto os apêrtos das membranas. Como cada zabumba é diferentemente "afinado", os dez zabumbas correspondem a número igual de "afinações". A afinação particular de cada um chama-se "tonalidade" e, no conjunto, a do marcante é vantajosamente e necessáriamente destacado pelo som **grave**, em comparação com o som dos demais. Os repiques produzem sons **agudos** — cada qual com sua diferenciação — enquanto que o meião gera som intermediário. Essas tonalidades tôdas favorecem ocorrer uma **gama cromática** cujo resultado concorre enormemente para possibilitar a maior intensidade — pois não fôra isso, o conjunto em **uníssono** não alcançaria o efeito observado.

Já referimo-nos também às duas peças que percutem o couro superior do zabumba: a "maçanêta" e a "resposta". Acrescentaremos que a primeira tem mais os designativos "macêta", "baque", "zunido" e "som"; a segunda pode também ser chamada de "bacalhau". O efeito sonoro produzido com a maçanêta chama-se "zuni"; o que é feito com a resposta, "resposta". A diferença de intensidade ocorrida entre o toque da maçanêta e o da resposta é mais ou menos comparável à distinção observada entre um **FFF (fortíssimo,** com três **fff)** e um **P (piano),** respectivamente. O bom zabumbeiro é aquêle que sabe fazer gerar o "zuni", isto é, som cheio, pujante, rico de harmônicos. Para o destaque dessa diferença de sons evidentemente proposital, concorrem não apenas o pêso diverso de duas peças complemente díspares — a pesada maçanêeta e a leve resposta — mas igualmente a intenção dos zabumbeiros executarem com exatidão rítmica os sincopados interpretados com a maçanêta. Apesar da evidente e necessária intensão, os baques sincopados não se realizam com a rigorosa justeza. Ao contrário, ouve-se uma rapidíssima sucessão de **zunidos**, embora o desajuste não altere o **sentido** da sincopação do toque do Maracatu. Em face das razões expostas, queremos até acreditar que a resposta funcione apenas em razão do equilíbrio rítmico oferecido ao toque da maçanêta, pois nem sempre é ouvida com certa saliência. Revela salientar ainda que a maçanêta percute uma só vez sôbre a **medida** justa do **tempo** musical — e por coincidência sôbre o **ictus** do motivo rítmico — enquanto que as ou-

tras vezes, como veremos, percute após cada **tempo,** isto é, exatamente no segundo-quarto de cada **medida.** Quem examine os documentos musicais compreenderá que qualquer indecisão na execução dos baques dos zabumbas será suficiente para originar o desiquilíbrio rítmico na orquestra e levar o conjunto ao "soropatê". Afirmamos isso baseados nas informações e observações **in loco,** portanto, no seu momento funcional (3).

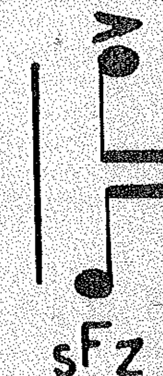
Empregaremos a nota superior para indicar o que executa a maçanêta; a inferior para referir à parte da resposta. Entretanto, a primeira terá sempre um sinal de acentuação, a fim de lembrar a alta intensidade que lhe é própria. Como o **ictus** do motivo rítmico consta de um som ainda mais acentuado, executado com ambas as peças, nós o indicaremos com um **sforzato.**

MAÇANÊTA



RESPOSTA

ICTUS



sFz

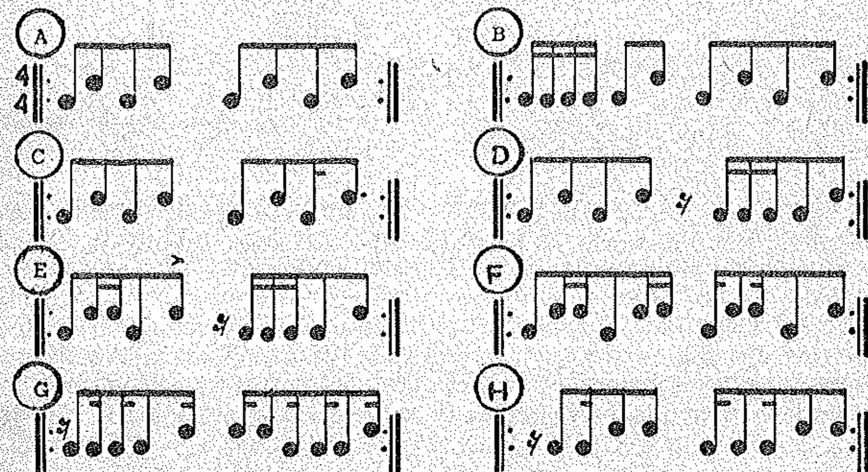
No toque do marcante não é admitida variação de espécie alguma, pois sua finalidade consiste em garantir a base rítmica do conjunto de zabumbas. No entanto, cabe ao marcantista — músico executante do referido tambor — demarcar nos ensaios as variações a serem executadas pelos demais zabumbas e convencionar os momentos em que devam ser processadas nas melodias. Ao mesmo homem cabe também cantar junto aos companheiros as toadas interpretadas, para que os instrumentistas sigam as melodias e identifi-

(3) Há músicos profissionais que reagem do mesmo modo na execução dos toques de Maracatu escritos para orquestra. Executam os "baques" ou "maçanêtas" com desusada violência, cada vez aumentando mais a intensidade, a medida que aceleram o andamento da música. Mesmo os instrumentalistas de sôpro — palhêtas e metais — quando executam tais sincopados, rendem-se ao fenômeno.

quem as ocasiões convencionadas para as variações. O meião é o zabumba colocado ao lado do marcante, e o seu executante é quem, ao ouvir o trecho melódico esperado, muda o seu toque inicial. Nisso, o meião é seguido por todos os repiques. Quando volta, porém, ao esquema rítmico do comêço, os restantes zabumbas observam igual procedimento. Essas variações designam-se "rebatidas".

Os diversos toques do gongué são interpretados de acôrdo com o rítmo da melodia das toadas. Uma vez, porém, iniciada a execução não deve o "gonguesêro" fazer variações (4). A sua função musical é sustentar invariável esquema rítmico, assegurando uma referência certa à polirritmia dos instrumentos de percussão. O tarol realiza inúmeras variações, enquanto que as caixas-de-guerra cíngem-se à fórmulas rítmicas pouquíssimo variadas. O marcante limita-se à base dos toques, e o meião mais os repiques, como frisamos, interpretam variações sòmente nos momentos oportunos.

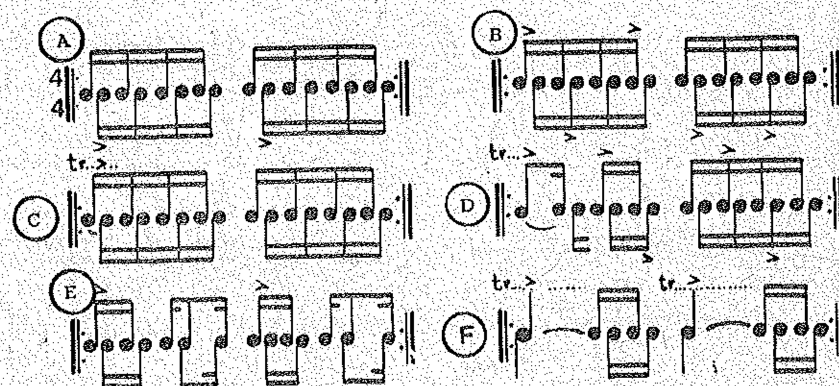
Na orquestra do Maracatu jamais se usa além de um gongué, a fim de que num eventual desiquilíbrio entre êles os músicos dos outros instrumentos não se dividam a seguir um e outro. — "Êste instrumento é como a requinta ou a **calarineta** na banda" — advertiu aos músicos a rainha Santa, na ocasião de um dos ensaios, esclarecendo que o gongué deve ser acompanhado pelos restantes instrumentos como se fôsse uma **melodia.** Realcemos alguns dos seus toques mais característicos (5).



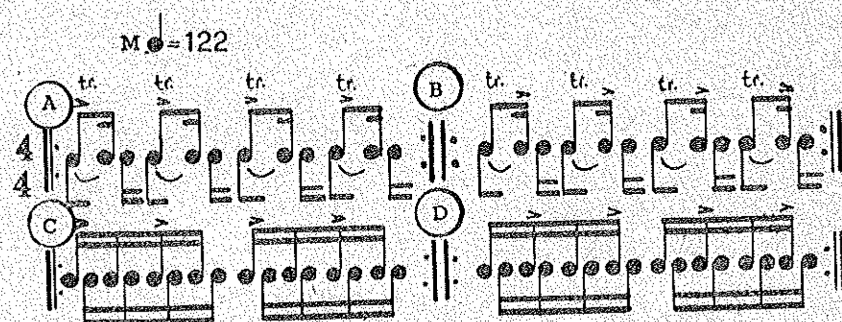
(4) Presenciamos a um **gonguesêro** processar variações sem conta. O músico estava evidentemente influenciado pelos toques de tamborim feitos nos **sambas** das gravações comerciais. O seu procedimento, todavia, não era apreciado pelos companheiros mais ortodoxos.

(5) Nos documentos que se seguem, cada letra (a, b, c, etc.) corresponderá a um toque ou variação.

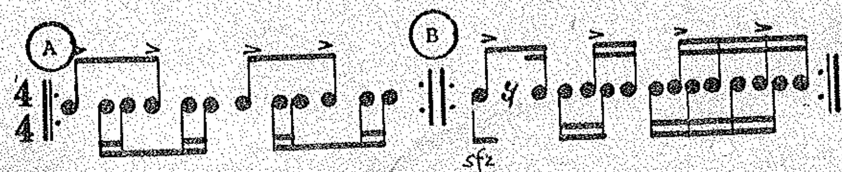
As variações do tarol.



Aproveitemos o momento para assinalar o já mencionado toque de tarol e suas variações, executados quando o folguedo, sem cantar e dançar, caminha na rua apressadamente para ganhar tempo.



As variações das caixas-de-guerra.



As variações do meião e dos repiques.

Observemos agora o "toque virado" ou "baque virado", realizado pelo conjunto. Notar-se-ão no exemplo: as sucessivas entradas dos instrumentos, o desenvolvimento dos rítmos, a integralidade do toque, as variações mais características e o final quando é alcançado o último **ictus.**

Finalmente, o toque sagrado "de Luanda" ou "Luanda", relativamente simples porque, dado ao que se destina, não são admitidas variações. Com êsse toque são acompanhadas as toadas consideradas "fortes", entre as quais as seguintes que registramos: **"LANCÊRO NOVO, A BONECA É DE SÊDA, A BANDÊRA É BRASILÊRA, EMBAIXADÔ ÓI O ELEFANTE, O REIS QUE VEIO DA CHINA, OLÊ-LÊ-Ô** e **FALA A BUZINA** — esta consagrada a Exu. O toque "Luanda" também acompanha **ÔU COSTA VÉIA**, o cântico por excelência propiciatório à possessão, segundo os populares. Aliás, cumpre revelar que um qualificado informante nos afirmou não ser exatamente o conteudo desta ou daquela toada a razão porque baixam as divindades, mas o toque "de Luanda". Parece haver procedência na informação, pois certa ocasião, entre batuqueiros, provocamos a execução do referido toque, a fim de apreciá-lo em todos os seus detalhes, e imediatamente alguns populares reagiram de maneira bem expressiva. A interrupção do toque foi incontinentemente ordenada e os músicos enèrgicamente repreendidos.

M. ♩ = 84

Toque "DE LUANDA"

GONGUÊ

TAROL

CS.-DE.-G.

MARCANTE

MEIÃO e REPIQUES

É oportuno lembrar o caráter religioso que sobreleva certas fórmulas rítmicas dos instrumentos de percussão. Nos Xangôs recifenses, por exemplo, há toques que não acompanham toadas e são ùnicamente destinados à dança particular de divindades **manifestadas**, bem como nos Candomblés salvadorenses há pelo menos um rítmo cuja função é favorecer a queda do santo.

A seguir, três modos de acompanhamento próprios às respectivas melodias. O exame do documentário mostrará que tais rítmos funcionam estritamente ligados ao rítmo melódico e, por conseguinte, não se prestam para acompanhar outras toadas.

RAINHA

MELODIA

GONGUÊ

TAROL

CS-DE-G.

MARCANTE

MEIÃO E REPIQUES

TOQUE "VIRADO"

Baianas

RAINHA

AH, CHEGO CHEGO

RAINHA

TOQUE "VIRADO"

BAIANAS

MELODIA

GONGUÊ

TAROL

CS-DE-G.

MARCANTE

MEIÃO E REPIQUES

VAMO VÊ LUANDA

TOQUE "VIRADO"

RAINHA

BAIANAS

MELODIA

GONGUÊ

TAROL

CS-DE-G.

MARCANTE

MEIÃO E REPIQUES

Resumo

Cada instrumento possui particularidades "tonais" servindo para ressaltar o seu funcionamento na polirritmia do conjunto.

"Toque" vem a ser a execução individual, coletiva e a festa musical do Maracatu. "Toque virado", "baque virado", "toque dobrado" e "baque dobrado" são expressões que indicam a música de percussão dos conjuntos em que participam mais de um zabumba. Contrapõe-se ao "toque sôlto" dos Maracatus-de-orquestra, que é executado com um só zabumba. Nos Maracatus tradicionais observem-se apenas dois toques: o "virado" e o "Luanda" — êste, sem variação alguma, destinado a acompanhar toadas mais "fortes". A sua significação religiosa é tão relevante a ponto de um qualificado informante atribuir a êle a razão porque baixam as divindades. Além dêsses rítmos, o que se observa no Maracatu são acompanhamentos especiais a fragmentos de algumas melodias.

O comêço da execução é sempre "compassado", para depois tornar-se acelerado, embora não alcance andamento muito vivo. A par do aceleramento, processa-se um contínuo **crescendo** até o clímax da execução para, por fim, alcançar o **ictus** do motivo rítmico — o que é feito súbito e estrondosamente (6).

(6) Uma realização aproximada do "toque virado" pode ser observada em disco Copacabana, em nossa imitação de toada de Maracatu intitulada **Nêgo Bola-Sete**, de caráter popularesco. Certamente, deverão ser consideradas a ausência de variações nos tambores de som grave (três "surdos"), a inalterabilidade do andamento e, também, a inclusão de alguns poucos instrumentos de sôpro — êstes por efeito do fim a que se destina a gravação.

— VII —

NOTAS SÔBRE OUTROS TRADICIONAIS MARACATUS:

LEÃO COROADO — PÔRTO RICO — ESTRÊLA BRILHANTE

Injusto seria atribuir maior relevância a êste ou àquele Maracatu, dos que antigamente se exibiam no Recife. Ora um, ora outro, todos, ou quase todos, atravessaram sua época particular de esplendor, precedendo a período de declínio. E na última condição restam o Leão Coroado, o Pôrto Rico e o Estrêla Brilhante, desfrutando de antiga fama e empreendendo esfôrço tremendo para subsistir.

No papel-ofício do "Clube Carnavalesco Misto Maracatu Leão Coroado" consta "8 de dezembro de 1863" a data de sua fundação. Não obstante, os populares do grupo apressam-se a dizer que "1852" é o ano certo da organização do cortejo — acontecimento que teria ocorrido na rua da Glória.

Vejamos os nomes de alguns monarcas lembrados pelos participantes da referida agremiação:

Reis:	Rainhas:
Estanislau	. . . .
João-Baiano	Gertrudes Bôca-de-Sôia
José Nunes da Costa	. . . .
José Luís	Martinha Maria da Conceição.

É interessante reparar na relação dos nomes de reis, a omissão feita ao de Maria Júlia do Nascimento — a Dona Santa, atual rainha do Maracatu Elefante. Todavia, o silêncio verificou-se apenas na sede do Coroado. **Fora** não, o seu nome foi referido algumas vezes, como rainha que ocupou a função soberana no Coroado.

Cumpre realçar a coincidência de possivelmente Santa haver reinado contemporâneamente a José Nunes da Costa. E agora interrogaremos: José Nunes da Costa não teria sido o "Costa Véia", a

quem é dedicada uma das toadas mais importantes? Na relação de cânticos do Coroado consta **ÔU COSTA VÉIA**, e sôbre o mesmo os participantes do cortejo referiram-se de um modo todo reverencioso, declarando-nos tratar-se de uma toada "cheia de harmonia...".

No parecer de alguns membros do Maracatu Leão Coroado, foi por volta de 1940 a época em que a organização se apresentou em melhores condições. Compunha-se de: rei, rainha, dois guardas-coroa, príncipe, princesa, guarda-de-honra desta, embaixador, "embaixatriz", duas damas-de-paço, calungas Princesa Isabel e Dona Clara, doze lanceiros, dois vassalos, dois balizas, doze baianas, dois caboclos, o leão — o tótem do grupo (1) — corneteiro (ou "clarim") e dezoito batuqueiros — afora gente para conduzir o carro do tótem, sustentar o pálio real (escravo, cujo nome não foi mencionado) e as lanternas. Em 1952 estava reduzido a: rainha, príncipe, princesa, guarda-coroa, condessa (que não foi mencionada na informação acima), uma dama-de-paço, duas calungas, seis baianas, dez batuqueiros e o pessoal imprescindível para conduzir petrechos. Cêrca de oitenta pessoas reduziram-se à metade — tal e qual como sucedera ao Macaratu Elefante.

Não confiamos nas informações referentes a 1940. Quem tenha obtido esclarecimentos sôbre a constituição dos Maracatus de outrora sentirá a possível ausência de outros figurantes. Supomos que antes da mencionada data o Coroado estava em melhores condições, bem como podemos afiançar que no carnaval de 1952 brincavam diversos caboclos e um número muito maior de baianas. Estas seriam em dôbro e, por sinal, formando o grupo mais coêso de dançadoras, dos Maracatus assistidos.

Aparentemente desconcertante, porém, é o assinalado antes, referente a um só dama-de-paço e duas calungas, em 1952. A explicação a nós fornecida diz que Dona Clara é uma **boneca** que "dá azá". Tôda vez que o cortejo saía à rua, voltava à sede sem completar o itinerário, pois algo sucedia prejudicando o **brinquedo** e "envergonhando" os participantes — tal como desentendimentos e conflitos

(1) Em Angola, os leões são "símbolos da realeza", assinala José Osório de Oliveira (1954, p. 32).

corporais, furavam-se os couros dos tambores, partia-se o eixo do carro do tótem... Resolveram deixar Dona Clara "em casa", e o Maracatu passou a sair normalmente. Por **isso**, hoje em dia apenas sai Dona Isabel.

Como no Maracatu Elefante, as calungas do Coroado são prêtas e de madeira não identificada, datando da **fundação** do grupo. Nas vestimentas das **bonecas** predomina o branco, não obstante a discreta presença do azul.

No Leão Coroado quem canta o solo das toadas não é a rainha (que, aliás, pouco nos disse sôbre as coisas do Maracatu...), mas um participante masculino. E, como se observa no Elefante, também é tradicional o Coroado seguir uma ordem fixa que, nas atuais circunstâncias, obedecem à seguinte seqüência — intercalando-se aos cânticos, algumas outras toadas:

1.o) Quando o Maracatu Leão Coroado sai da sede, no bairro dos Afogados, o pessoal canta **BAIANA VAMO EMBORA.**

2.o) No Comissariado do Largo da Paz (...), **DONA ISABEL.** À partida dêsse ponto, **SENHÔ COMISSARO.**

3.o) Diante da sede da Federação Carnavalesca Pernambucana, **DOTÔ AMARO MELO** (isto é, "Dr. Mário Melo", homenagem ao referido membro da entidade). Quando parte do local, **NUM TENH' DISGÔSTO DE SÊ PRÊTO.**

4.o) No Serviço de Censura e Diversões Públicas da Secretaria de Segurança (...), **DEIXEI PAI ÔU.** À saida, **BAIANA VAMO EMBORA** (a mesma do início).

5.o) À porta da Igreja de N. S. do Rosário, **Ô REIS QUE VEM DA CHINA** e, como "despedida", a já mencionada toada **ÔU COSTA VÉIA.**

6.o) Na sede do folguedo, já de volta, o cântico de "recolhê bandêra", **QUANDO EU CANTO ESSA TOADA.**

Os instrumentos musicais são iguais aos do Maracatu Elefante.

Apenas reparamos haver no Coroado um tarol de fabricação popular. Os zabumbas, disseram-nos, anualmente são pintados com côres diferentes. Ao examiná-los, as côres eram azul-e-branco, e o seu estado de conservação acusava terem sido pintados há muito tempo... Aliás, nós vimos os zabumbas do Coroado com as mesmas côres, em carnavais seguidos.

Assinalamos os seguintes "apelidos" dos instrumentos: **Leão Coroado**, o marcante; **José Luís**, o meião, em memória do rei falecido não há muitos anos; **Amaral, Fujão e Desordêro**, os repiques. **Ernesto**, a caixa-de-guerra. **Benevenuto**, o gongué. O apelido do tarol não foi recordado na ocasião.

Mário de Andrade assinala "12 bombos, 9 (?) gonguês e 4 ganzás" por êle presenciados no Leão Coroado, quando o estudioso esteve passando o carnaval no Recife (2). Recolhemos informações dizendo que em 1940 havia: seis zabumbas, quatro caixas-de-guerra, dois taróis, três gongués, dois ganzás e cuíca; em 1952: seis zabumbas, caixa-de-guerra, tarol, dois gongués e dois ganzás. Ora, insistimos a todo momento e continuaremos insistindo sôbre o tipo único de orquestra no tradicional Maracatu, afirmação que resulta não só dos estudos realizados **in loco** como do testemunho de idosos informantes. O exame do apontamento de Mário de Andrade e dos registros obtidos no Recife, parece-nos autorizar a hipótese de que o autor paulista se refere aos tambores em geral, uma vez que seis zabumbas, quatro caixas-de-guerra e dois taróis somam doze — e daí, os "12 bombos". Convém ainda salientar que a participação de **três gongués** em 1940 e **dois** em 1952, como nos disseram os populares, não foi confirmada por outros membros do folguedo, com os quais conversamos à parte. Antes, êsses números foram-nos convictamente negados. Mesmo ao examinarmos os "dois gongués" realmente existentes na sede do Coroado, certificamo-nos da impraticabilidade de execução em um dêles, pois carecia de uma grande parte corroida pela ferrugem — além de denotar haver sido abandonado faz muito tempo. Acresce que em folguedo algum recifense é usado além de um gongué. Quanto aos "4 ganzás" mencionados por Mário de Andrade e aos "dois" referidos para o nosso registro, não corresponde, em absoluto, às tradições musicais do divertimento e nem às informações gerais reveladas por

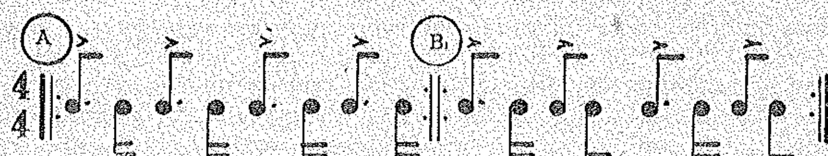
(2) Mário de Andrade, 1936, p. 171.

gente dos Maracatus. A não ser no caso especial da orquestra do Estrêla Brilhante, que excepcionalmente adota um ganzá, jamais vimos êsse instrumento em qualquer cortejo, e tampouco os informantes fazem admiti-lo em **nação** alguma, em tempo algum — bem como o maracá. Notemos, no Coroado ainda foi mencionada a "cuíca", para os nossos apontamentos... Afinal, devemos reconhecer que há grupos constituindo problema assaz intrincado para o estudioso que, de passagem, ali vai recolher informações.

A nosso ver Mário de Andrade teria dividido suas atenções para os diversos ângulos de observação no Maracatu, permitindo escapar êsses detalhes da parte musical, pois deixa de referir-se ao tarol e à caixa-de-guerra, instrumentos que não faltam nos velhos Maracatus.

Se no Maracatu Leão Coroado as toadas continuam cantadas no estilo de música afro-brasileiro — certamente por influência da cantoria dos **terreiros** recifenses — o mesmo não se pode dizer do seu toque. Na música do gongué, tarol e caixa-de-guerra nota-se ainda perfeita identificação com o toque característico dos Maracatus do mesmo tipo. Os zabumbas, porém, já articulam uma rítmica bastante alterada e quase irreconhecível. Isso, segundo esclareceram-nos, pela ausência de músicos habilitados à função, uma vez que os capacitados só aceitam colaborar mediante condições compensadoras — isto é, permutando a sua participação por uma **gratificação.**

Documentaremos essa deformação com os seguintes exemplos:



Os rítmos acima, como se conclui, não são os que executam o Maracatu Elefante, e nem os grupos que restam da tradição. Nem são a deformação natural dêsses elementos derivando para novos toques — pois faltam-lhes valores rítmicos que substituam o que ficou abandonado. Antes, são demonstrações de sua irrecusável decadência musical.

* * *

Vejamos agora o Maracatu Pôrto Rico.

Examinamos velhos livros dêsse grupo (3). O mais antigo dizia: "Club Mixto Maracatu Pôrto Rico / Fudado em 7 de 9 de 1916"

Entre os nomes dos que compunham a diretoria constava os dos soberanos "João Francisco da Silva" e "Maria dos Prazeres". Não há duvidar, essa **fundação** não passa de nova fase da agremiação, porque Pereira da Costa transcreve, em "Vocabulário Pernambucano", a seguinte nota publicada num jornal recifense, de 1914: "Fêz ôntem o seu **dendê** em frente a nossa tenda de trabalho o velho Maracatu Pôrto Rico" (4). Nessa época já era um **velho** grupo o referido cortejo.

Como fundador da associação — real ou hipotético — foi lembrado o nome de "Severino do Itar". **Itar** é **Itá**, um dos "apelidos" do orixá Xangô, nos **terreiros** recifenses.

Os populares que brincavam no Pôrto Rico informaram-nos que o melhor período dessa **nação** foi o de 1946-47. Estava assim constituido: rei, rainha, dama-de-honra da rainha (que "também era condessa"), princesa, embaixador, vassalo, dama-de-paço, calunga Dona Bela, porta-estandarte, auxiliar dêste, doze baianas, caboclos, em número variável, tocador de "clarim" (buzina) e os batuqueiros, executando gongué, tarol, caixa-de-guerra e cinco zabumbas — afora gente para conduzir petrechos. Depois sobreveio o declínio, que, afinal, era a continuação da decadência começada anos antes.

Mas como no exemplo do Leão Coroado, acreditamos o Pôrto haver atravessado melhores condições, pois sôbre êsse grupo ouvimos as melhores referências por parte de populares idosos e qualificados — embora participantes de outros agrupamentos.

Encontramos outro volume na mesma associação, cujos dizeres nos interessarão por outros aspectos. Trata-se do "Livro de Arrecadações / do / Maracatu C. M. Pôrto Rico / de / 1940. Êste livro é

(3) Conservaremos a ortografia original dos documentos, dada a curiosidade dos textos e a valia que possam ter como registro. A caligrafia varia enormemente, indicando proceder de várias pessoas.
(4) Ob. cit., p. 278. Vide palavra "Dendê".

fornecido pela / Federação Carnavalesca Pernambucana, / não sendo permitidas arrecadações / feitas noutro". E na página seguinte o carimbo: "Federação Carnavalesca Pernambucana. / Êste clube está filiado à Federação Carnavalesca Pernambucana, / podendo proceder as suas coletas. / Recife, 26 de dezembro de 1939" — assinado, o nome do tesoureiro da época. Com êste volume o Pôrto Rico arrecadou aproximadamente Cr$ 200,00 em 1940; cêrca de Cr$ 650,00 em 1946 e, finalmente, Cr$ 75,00 em 1950. Apesar da irrisória quantia, o cortejo ainda brincou em 1950, sendo, então, a sua última passeata carnavalesca! Hoje (5) talvez êsse grupo não mais saia à rua, mas apenas continue subsistindo como agremiação, conservando a lembrança da época de glória e esperançoso de melhores dias.

Continuemos a revelar dizeres expressos nos volumes da associação. Na seção de 18 de julho de 1943 consta que "Ficou estipulado cada Socio contribuir com $1,500 **(sic)** por semana". No mês seguinte houve outra reunião e tomaram vulto os protestos contra essa medida, que, apesar disso, continuou em vigor. Em agôsto do mesmo ano há a indicação: "O Presidente quer baque todos os domingos". Seria essa uma reação para reanimar o folguedo, fazendo-nos recordar, êsse registro, o que escreve Pereira da Costa, ao assinalar os toques que antigamente se realizavam nesse dia da semana. Uma outra nota esclarece que "O deretor foi murtado em 10,00 mil reis pela enfalção de entra na seção em Briagado".

Já em setembro do mesmo ano foi escrito: "Aberta a Seção falou o Presidente dizendo que Snr. Primeiro lugar o nosso tesourero foi murtado Porque chegou Puchando Cousas da outra magia i não sedo decente Para nos". Êsse **Puchando Cousas da outra magia** é o Catimbó, disseram-nos, seita à qual já nos referimos ao salientar as preferências religiosas dos que tendem para o grupo oposto — ou seja, para Maracatu-de-orquestra.

Assinalamos mais o seguinte: "...disse tambem o Presidente que não se dançava junto com um maracatu almirante Sempre a Parte. Bate um i depois Bate outro". O grupo mencionado é o Maracatu Almirante do Forte, do novo tipo — isto é, de-orquestra. O motivo para o Pôrto Rico evitar execução contemporânea está na diferença de toques. O tradicional executa o "toque virado", já estudado, e o Maracatu do novo tipo, o "toque sôlto" — que estudaremos no capítulo seguinte. Não sendo possível a ambos conciliar a música, a medida evitaria prevenções e conseqüentes desordens.

(5) Dizemos, em 1955.

O atual presidente do Maracatu Pôrto Rico ocupa êsse posto há vários anos. Nasceu em Palmares (Pernambuco), onde tomava parte no grupo homônimo. Êle nos informou que o cortejo palmarino era organizado nos moldes dos velhos séquitos recifenses. Adiantou-nos, ainda, que em Palmares os tambores usados eram "mulungus", em lugar de zabumbas. O mulungu é um instrumento em forma afunilada, medindo cêrca de cincoenta centímetros de altura, tem uma só membrana, amarrada a corda e é suspenso por outra corda (seria o talabarte) que passa pelo ombro do executante. Podia ser percutido com as mãos ou com maçanêtas. No primeiro caso, o couro era de cabra; no segundo, de bode. Ambos os modos podiam ser praticados no mesmo grupo de instrumentistas e, se tal ocorresse, o mulungu principal — que funcionava como o zabumba-marcante dos grupos recifenses — era o percutido com maçanêtas.

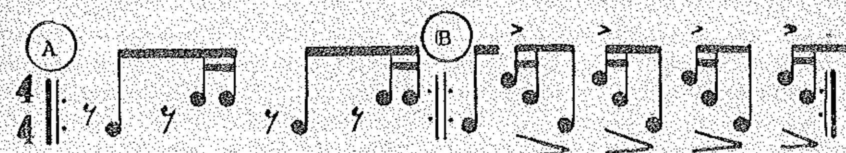
* * *

Se pouco escrevemos sôbre o Leão Coroado e o Pôrto Rico, menos restar-nos-á dizer sôbre o Estrêla Brilhante — uma vez que nos antigos folguedos há muito em comum e, infelizmente, não pudemos dedicar a todos os grupos iguais atenções.

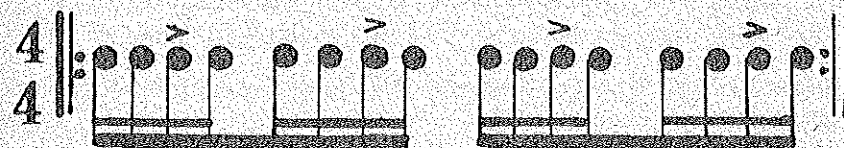
O "Clube Misto Carnavalesco Estrêla Brilhante" é um cortejo que poucas vezes deixa de sair no carnaval. A sua organização identifica-se com a dos agrupamentos do mesmo gênero, bem como os seus problemas internos, ano contando com mais gente, ano com menos — geralmente tendendo a diminuir o número de colaboradores. Vejamos alguns apontamentos sôbre sua música de percussão.

O orquestra do Estrêla Brilhante consta de: gongué, tarol, caixa-de-guerra, quatro zabumbas e ganzá (ou caracaxá), sendo o único Maracatu, como vimos salientando várias vezes, a admitir o último instrumento. E isso em virtude — repitamos, para não haver dúvida — de ser o seu toque em andamento mais "avexado" (depressa) que o dos agrupamentos idênticos. Andamento aproximado a 112 semínimas por minuto, enquanto que o dos restantes cortejos é, em média, a 84.

Não vamos aqui documentar os toques dos tambores, pois não diferem dos já estudados — salvo no que refere ao **tom** (estilo), caracterizado pela maneira particular do tarol e da caixa-de-guerra articularem os rítmos. Nos ensáios do Estrêla Brilhante apenas chamou-nos a atenção — além do toque acelerado — os seguintes rítmos percutidos no gongué:



E, finalmente, cumpre ressaltar o principal toque executado pelo ganzá — rítmo, aliás, que tantas vezes nesse mesmo instrumento é observado nos folguedos mais diversos:



No Maracatu Estrêla Brilhante tomam parte hoje músicos que integravam o Maracatu Leão Coroado.

Resumo

Vimos, então, que entre o Leão Coroado e o Elefante deveria ter havido alguma relação ligando os seus membros, dada a transferência de populares do primeiro para o segundo. O mesmo podemos repetir com referência ao Coroado e Estrêla Brilhante, pela procedência de pelo menos alguns dos batuqueiros. Notamos também que entre o Coroado e o extinto Cambinda Velha haveria algum laço bem sério, pois não fôsse isso não se justificaria a transferência da calunga Dona Clara — que era do Cambinda Velha — para o Coroado — onde hoje se encontra, embora não saia à rua.

"Costa Véia", ao que parece, foi uma pessoa de bastante prestígio junto aos Maracatus, o que talvez justifique as excelentes referências que repetidamente os populares lhe fizeram, bem como as homenagens póstumas prestadas ao desaparecido.

Conquanto os toques característicos dos velhos Maracatus conservem-se em três grupos — Elefante, Pôrto Rico e Estrêla Brilhante — no Leão Coroado estão francamente deturpados, uma vez que nos zabumbas são eliminados os elementos rítmicos que precisamente conferem ao toque coletivo a singular caracterização — por sinal divergente da música de percussão dos diversos folguedos por nós assistidos.

Reparamos ainda que parece proceder as informações sôbre os toques e as preferências religiosas dos populares que tendem para os grupos opostos — o Maracatu tradicional e o de-orquestra. Lembraremos aqui o exemplo do homem que, no Pôrto Rico, foi chamado à atenção por haver falado em "Cousas da outra magia" (Catimbó) numa reunião da referida agremiação.

Uma das razões da decadência dos antigos Maracatus parece originar-se da insuficiência de recursos financeiros, pois as quantias conseguidas, por exemplo, pelo Maracatu Pôrto Rico, nos últimos anos, não correspondem realmente às necessidades do grupo. A queixa sôbre as dificuldades dessa natureza foram ouvidas também em outros Maracatus, embora, até certo ponto, alguns agrupamentos, realizando incríveis esforços, tenham conseguido vencer parte dos embaraços.

Resta ainda observar as datas de **fundação** dos diversos Maracatus, as quais, como vimos — especialmente no exemplo do Pôrto Rico — não parecem demarcar senão épocas de reorganização dessas sociedades.

Finalmente, cumpre acrescentar um registro anotado num dos grupos tradicionais. Disse-nos um informante que os "verdadeiros" Maracatus são aquêles cujos designativos "pegam" (isto é, incluem) nomes de **bichos"**, tais como Maracatu **Elefante**, Maracatu **Leão** Coroado, Maracatu **Lagartixa** (extinto). Êstes seriam formados apenas por "africanos" e seus descendentes diretos; os demais grupos não passavam de cortejos organizados por pessoas interessadas no divertimento. Nada mais soubemos sôbre o assunto. No entanto, há Maracatus-de-orquestra que **pegam** nomes de **bichos**, como o **Pavão** Dourado, o **Leão** da Aldeia e o **Águia** de Ouro, e não são apenas de descendentes diretos de africanos, mas de grande número de brancos — embora o folguedo seja de origem africana.

— VIII —

UM MARACATU-DE-ORQUESTRA E O DE CARUARU

A crise econômica que assolou o Brasil antes da Segunda Guerra Mundial forçou o deslocamento de populares interioranos para as cidades mais desenvolvidas. Recife, desfrutando do prestígio de grande centro nordestino, teria sido uma das principais metas dos que se viram obrigados a emigrar. Na Capital pernambucana, essa gente procuraria resolver os seus problemas próprios à época carnavalesca divertindo-se ao seu modo. E, a nosso ver, os populares do interior juntaram-se ao pessoal de grupos recifenses, resultando, daí, os agrupamentos hoje conhecidos popularmente por "Maracatu-de-orquestra". Consideramos dêsse modo — na verdade, um tanto simplório — em virtude de verificarmos: a época do aparecimento do Maracatu-de-orquestra, após o início da Guerra (1); a presença nêle de membros dos velhos cortejos recifenses; a inclusão de músicos populares executando instrumentos de sôpro e, sobretudo, a participação de foliões procedentes de diversas localidades pernambucanas.

Atualmente os Maracatus-de-orquestra elevam-se em número aos tradicionais. Na impossibilidade de dispensarmos atenção a todos, optamos por eleger um, a fim de colhermos notas para êste trabalho. Escolhemos, então, o que nos constou dos mais antigos e destacados: o Maracatu Cambinda Estrêla. Todavia, aqui há registros estendendo-se aos grupos similares, pois assistimos às exibições de diversos e conversamos com populares de outras associações do gênero, procurando, em todas as ocasiões, obter ou não confirmação daquilo que assinalamos em várias oportunidades.

O Maracatu Cambinda Estrêla foi fundado em 7 de setembro de 1935, no bairro da Casa Amarela. Êsse grupo, bem como os seus

(1) O registro mais remoto de Maracatu-de-orquestra, pelo menos do nosso conhecimento, é o de Gilberto Freyre, em o "Guia Prático e Sentimental da Cidade do Recife" (Recife, **The Propagandist**, 1934). O autor menciona Cambinda Nova, Estrêla Brilhante (tradicionais), Leão do Norte e Pavão Dourado (de-orquestra) sem, entretanto, salientar a distinção que se observa entre as duas modalidades.

iguais, não era a comêço filiado à Federação Carnavalesca Pernambucana, pois esta parece que o considerava uma deturpação dos velhos Maracatus. A organização de agrupamentos semelhantes e a sistematização de elementos hoje característicos, vieram mudar a posição das pessoas que pensavam dêsse modo. E em certa ocasião, o grêmio recebeu a seguinte notificação: "Federação Carnavalesca Pernambucana", etc.... "Illmo. Snr. Presidente do Maracatu Campinda Estrêla. / Comunico-vos que, tendo em vista a vossa apresentação no carnaval de 1941, foi vosso Maracatu promovido à primeira classe. / Felicitando-vos por isso, apresento-vos protestos de consideração e estima" — assinado: Raphael Alves, Diretor-tesoureiro. Em face da referida **promoção**, o divertimento passou a ser tido como um legítimo Maracatu.

Quando em 1952 fizemos os nossos apontamentos, o Cambinda Estrêla estava dêsse modo constituido: porta-bandeira (pessoa que também desempenhava a função de baliza), dama-de-paço, portas-buquê (mulheres que carregavam buquês de flores), dez baianas, dois caboclos, dez caboclos-de-lança (conduzindo lanças e cobertos de chapéus em forma de funil)**boneca** Dona Aurora, conjunto instrumental composto de gongué, ganzá (2), tarol, cuíca, surdo, zabumba e, ainda saxofone, trompete e trombone. Cumpre relevar que a **boneca** dêsse Maracatu não é aquela de madeira, feições e côr negras, preservada nos Maracatus já estudados, mas Dona Aurora, feita de pano, tem **côr** e feições brancas. Essa particularidade, convém realçar, alcança também os demais grupos do mesmo gênero.

Como se verifica nos vários Maracatus, o Cambinda Estrêla observa a sucessão de cantos, quando sai à rua, no carnaval:

1.o) **QUANDO EU VIM LÁ DE LUANDA,** antes do grupo sair.
2.o) **O MEU MARACATU,** ao deixar a sede.
3.o) À porta da Federação C. Pernambucana, repete o primeiro cântico, quando chega; o segundo, quando sai.
4.o) **CAMBINDA ESTRÊLA** (ou **Regresso**), o cântico com que o clube volta para o bairro onde está sediado.
5.o) **QUANDO EU VIM LÁ DE LUANDA,** na sede do grupo, finalizando a festa.

(2) Note-se, escrevemos agora sôbre o Maracatu-de-orquestra.

Disseram-nos os informantes que à calunga não é dedicada nenhuma dança de caráter sagrado, não obstante a "toada da **boneca**" ser a que inicia e termina a cantoria... Esse cântico não passaria, para os populares, do aproveitamento de uma toada dos antigos Maracatus. Importa ressaltar que os versos da referida canção falam em "rei" e "rainha" (3), personagens que não vimos nessa espécie de Maracatu.

Qualquer música executada no Maracatu-de-orquestra é indiferentemente designada "toada", quer seja vocal ou instrumental — ou, ainda, de qualquer gênero, como **toada, frêvo, samba, baião,** etc... A parte vocal é cantada ùnicamente pelo côro feminino, que apenas dialoga com a orquestra. Esta executa durante tôdo o tempo, mas é nas introduções que a sua parte se realça mais. O estilo do canto afasta-se daquêle que caracteriza a cantoria dos grupos tradicionais.

No Cambinda Estrêla ocorre uma terminologia musical favorecendo as observações nos ensaios: "mestre" é o dirigente dos ensaios e o homem que, a qualquer momento, ordena o início e o fim da execução musical; "baianá", o cantar das baianas. Por extensão, é a dança dos elementos femininos; "bis", o refrão poético-musical; "orquestra", o grupo de instrumentos de sôpro, no qual não deve faltar o característico trombone — e daí, a outra designação do divertimento, ou seja, "Maracatu-de-trombone"; "pessoal", o grupo constituido apenas por instrumentos de percussão. Dessas expressões podem ocorrer comentários como, por exemplo, o seguinte: o **mestre** diz que o **baianá** está bom, mas no **bis** o **pessoal** não combina com a **orquestra.**

A execução dos instrumentos de sôpro realiza-se em unissono. Ao trombone, porém, é dado de quando em vez interpretar passagens melódicas à guisa de **contracanto,** sem contudo realçar demasiadamente a rudimentar bifonia. Interessa relevar que os executantes são, quando muito, modestos músicos de banda, mas geralmente não estão capacitados para isso, pois tocam **de ouvido.** Por êsse motivo,

(3) Vide **Quando eu vim lá de Luanda** no documentário musical do Maracatu Cambinda Estrêla.

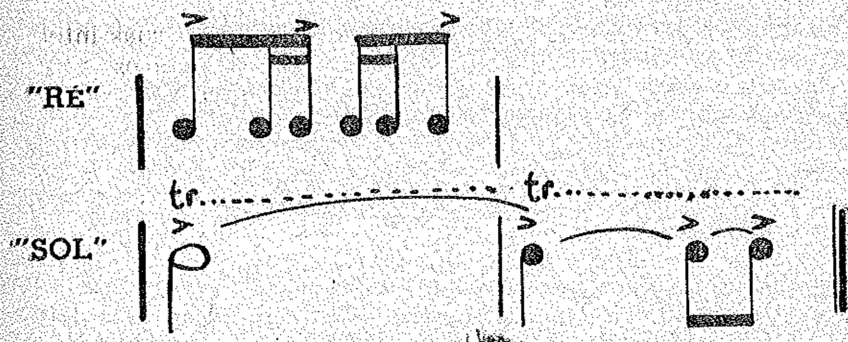
resulta de suas execuções aquela ingenuidade sentida em suas interpretações características. Interpretações, acentuemos, sem os influxos do treinamento acadêmico ou do estilo de música popularesca vulgarizado pelo rádio e gravações comerciais.

O gongué do Cambinda Estrêla foi o único de duas campânulas que vimos no Recife, cada qual percutida num só ponto. De dimensões diversas, permitem naturalmente produzir dois sons distintos, no imutável intervalo de quinta-justa. O modo como é executado o instrumento difere da maneira observada nos Maracatus antigos, pois o músico o dependura à sua frente, suspenso por uma corda que volteia o pescoço. Nessa posição, o gongué sustem-se perfeitamente equilibrado e o executante articula o rítmo com dois pedaços de pau, cada peça percutindo ora numa, outra noutra campânula — segundo as exigências do toque. Êsse modo de tocar possibilita o músico fazer, sem dificuldade alguma as variações imaginadas e admitidas no estilo do toque.

Se nos velhos Maracatus as variações não devem ser feitas no gongué, nos Maracatus-de-orquestra são executados sem constrangimento algum, porque a natureza dos seus toques não cria problemas para a execução em conjunto. E a razão está em que na música dêsse novo tipo de Maracatu não ocorrem sincopados de perigosa execução, típicos nos grupos tradicionais.

O ganzá, ou caracaxá, é o chocalho cilíndrico já conhecido dos estudiosos.

Um instrumento de relêvo nos toques do Maracatu-de-orquestra é o tarol, concorrendo para variar enormemente os recursos do conjunto de percussão e, também, para caracterizar os seus rítmos. Qualquer articulação ou forma rítmica produzida no tarol, chama-se "ré"; o ataque de um rítmo seguido de rufado, denomina-se "sol".



Até há pouco tempo, no Cambinda Estrêla chamavam a cuíca de "porca", porque o seu **ronco** lembra o do suíno. Todavia, os populares vêm abandonando a expressão, pois acham que o têrmo é... **feio**. A cuíca permite produzir um som **grave** e outro **agudo**, bem como alguns intermediários, o que já depende da habilidade do músico. Nos nossos documentos indicaremos os sons extremos pela posição das notas, correspondente, mais ou menos, ao que se usa em notação tradicional — embora não recorramos ao pentagrama.

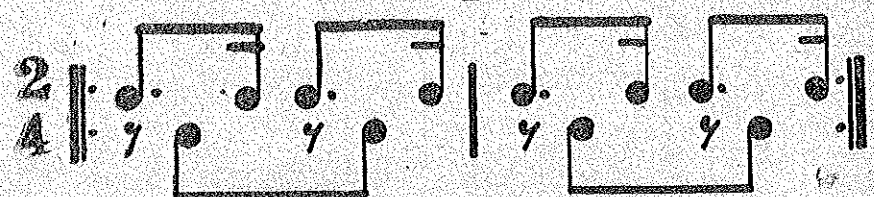
A parte que caberia ao bombo na banda de música, é interpretada pelo tambor conhecido por "surdo". O seu papel é bastante simples na polirritmia do conjunto, limitando-se a uma isócrona marcação.

No Maracatu-de-orquestra participa apenas um zabumba, como dissemos algumas vezes, e essa condição ímpar permite o músico executar variações à vontade. Daí a circunstância de chamarem ao toque dessa espécie de Maracatu, de "toque sôlto" ou "baque sôlto". O zabumba é percutido por duas peças: uma, a maçanêta, igual à usada pelos zabumbeiros dos velhos Maracatus. O som produzido chama-se "baque" ou "bate"; a outra, consta de uma vareta fina, leve e mais ou menos longa, cujo nome é "bacalhau". O som produzido denomina-se "resposta". A maçanêta percute no couro superior; o bacalhau, no inferior.

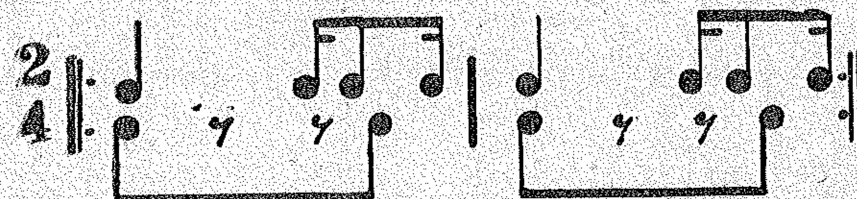
O zabumba é um instrumento de particular aprêço também no Maracatu-de-orquestra. Aqui, qualquer modificação no toque do tambor provoca alterações nos dos outros instrumentos. Para garan-

tir a unidade estilística (quer dizer, o **tom**) dos rítmos e a necessária coesão, o tambor é colocado no centro do conjunto de percussão. E em razão do seu relêvo, giram sub-classificações de toques em conjunto, as quais derivam de duas espécies rítmicas fundamentais executadas no zabumba. Por exemplo, "dois-por-um" é aquêle em que o zabumba marca dois baques para cada resposta; "quatro-por-um" seria o que correspondesse a quatro baques por resposta. No entanto, se no primeiro toque a correspondência é exata com a designação, o mesmo não ocorre com o segundo. As mencionadas designações procedem do interior pernambucano, e o último toque foi, ao que parece, modificado segundo as necessárias adaptações. Nos exemplos abaixo as notas superiores são as articuladas com a maçanêta; as inferiores, com o bacalhau. Cumpre anunciar que daqui para diante passaremos a escrever os documentos musicais em compasso dois-por-quatro, que julgamos mais adequado aos registros a serem examinados.

TOQUE "DOIS-por-UM"



TOQUE "QUATRO-por-UM"



Antes de apreciarmos os toques em partitura, convém esclarecer que **"toada"** pode ser, no Maracatu-de-orquestra, cântico originado dos tradicionais agrupamentos, **frêvo, samba, chôro, baião**, etc. — quer seja música vocal ou instrumental. Examinemos alguns toques, todos admitindo inúmeras variações.



M. ♩ = 120

TOQUE "DOIS-por-UM"

GONGUÊ

GANZÁ

CUÍCA

TAROL

ZABUMBA

SURDO

M. ♩ = 96

TOQUE "DOIS-por-UM"

GONGUÊ

GANZÁ

CUÍCA

TAROL

ZABUMBA

SURDO

M. 𝅗𝅥 = 80

TOQUE "DOIS-por-UM" NUM CHÔRO

GONGUÊ

GANZÁ

CUÍCA

TAROL

ZABUMBA

SURDO

TOQUE "QUATRO-por-UM" NUMA TOADA DE MARACATU TRADICIONAL

M. 𝅗𝅥 = 100

GONGUÊ

GANZÁ

CUÍCA

TAROL

ZABUMBA

SURDO

Algumas variações particulares dos instrumentos.

GONGUÊ

TAROL

Em geral, as danças no Maracatu-de-orquestra ocorrem com movimentos e passos vagamente delineados, num híbrido bailar em que se fundem o samba e a marcha — o que não impede observarem-se instantes mais demarcadores dessas derivações dançantes, isto é, do samba e da marcha. A música, porém, é bastante animada, levando às vezes as dançadoras a observarem correspondente comportamento.

Esta parte sôbre o Maracatu-de-orquestra ficaria incompleta se não nos informássemos sôbre as orquestras dos Maracatus do interior pernambucano. Por isso, achamos oportuno assinalar algumas notas

tomadas de populares procedentes das cidades interioranas, hoje integrados no Cambinda Estrêla e similares. Visamos, dêsse modo, apoiar a afirmativa expressa antes: os Maracatus-de-orquestra não nos parece senão a mistura ou fusão de elementos tomados dos antigos Maracatus, do Recife, com os originados de localidades diversas, do Estado de Pernambuco. Pelo menos musicalmente, esclareça-se.

Abstraindo-se dos instrumentos de sôpro, notemos a semelhança que aproxima os diversos grupos instrumentais. Em Nazaré da Mata, por exemplo, um Maracatu possue a seguinte orquestra: gonguê, tarol, cuíca, surdo e zabumba. Lá, chama-se igualmente "baque sôlto" o toque do conjunto que tem apenas um zabumba. Em Bom Conselho, um conjunto musical é constituido por: gonguê, ganzá, triângulo, pratos, reco-reco, tarol, caixa-de-guerra e dois zabumbas — um dêstes executando a rítmica que caberia ao surdo. Nesse Maracatu tomam parte dois "pifes", quando há executantes accessíveis à colaboração.

Cumpre realçar também, no Maracatu-de-orquestra, o uso de expressões correntes em folguedos do interior, parecendo-nos indicar elementos dessa fonte: "porca", a cuíca; "bis", o refrão; "mestre", o ensaiador da música e da dança; "baianá", o canto em conjunto (4). Mesmo a toada é algumas vezes no Recife chamada de "jornada", vocábulo bem mais generalizado no interior, para referir ao canto popular.

* * *

Na cidade de Caruaru encontramos um cortejo, aliás o único da localidade. Os nossos apontamentos junto a êsse grupo induziram-nos a incluí-lo neste trabalho, porque de algum modo o referido folguedo se filia aos Maracatus recifenses. Os registros que se seguem permitir-nos-ão apreciar a transformação processada sob os diversos influxos, resultando disso outra variante do Maracatu do Recife. Apreciaremos mòrmente os elementos concernentes à dança e à música.

Presumivelmente nos primeiros anos do século em curso, foi residir em Caruaru um tal "Mané Taliano" ou "Mané Intaliano", negro que no Recife era membro do Maracatu Cambinda Velha. No inte-

(4) Um interiorano referiu-se certa vez a um divertimento chamado "Baianá". O momento, porém, não nos favoreceu obter informações esclarecedoras.

rior, o popular organizou o cortejo local denominando-o "Cambinda Velha". Morto o fundador, os companheiros continuaram com o folguedo, que, em 1921, passou a ser chamado "Cambinda Brilhante". Mais tarde, sob nova direção, outro designativo foi-lhe dado: "Cambinda Nova". E finalmente, para efeito de registro no Serviço de Segurança, o grupo mudou de nome, quando, desde 1946, adotou o de registro: "Clube Carnavalesco Cambinda Nova".

O referido Maracatu estava assim constituido em 1952: **rei**, rainha, dois balizas, vinte e quatro baianas, calunga Dona Júlia, porta-estandarte, buzina (ou "buzineiro") e cinco músicos. Antigamente havia uma dama-de-paço, que deixou o cortejo em 1921. A **boneca**, desde então, passou a ser conduzida por qualquer das baianas ocasionalmente escolhida.

Como no exemplo da calunga do Maracatu-de-orquestra, do Recife, a **boneca** do grupo caruaruense é de feições e **côr** brancas, bem como feita de pano. Tem, porém, uma particularidade: os seus cabelos são louros... Louríssimos! O traje vestido por Dona Júlia é encarnado, a côr predominante nas vestimentas dos populares e nos petrechos do folguedo.

Ao tratarmos dos Maracatus tradicionais dissemos que neles não há dança própria e muito menos coreografia. As baianas sambam sob a influência das danças dos Xangôs, e os caboclos movem-se ao seu modo, como nas danças dos Cabocolinhos. Depois, já neste capítulo, escrevemos que no Maracatu-de-orquestra as danças são ainda mais vagamente delineadas, numa fusão ou mistura de samba e marcha. No entanto, sôbre o cortejo de Caruaru não se pode exatamente dizer o mesmo, pois aqui ocorre executar uma coreografia mais ou menos adaptada dos bailados do Pastoril. As baianas, em duas alas, avançam, recuam, gesticulam e fazem evoluções como no baile natalino. Algumas vezes os passos assemelham-se aos da dança do Côco; outras, singularizam imitações dos bailados de revistas musicais dos filmes cinematográficos... Em tudo isso, porém, faz evidenciar-se uma particular deformação, derivando a dança e a coreografia para novas expressões artísticas.

Tanto no texto quanto na melodia, a cantoria do Cambinda Nova sobreleva a mistura de elementos heterogênios, originados dos velhos Maracatus recifenses, dos Pastoris e dos Côcos, salientando-se vantajosamente a influência dos últimos — que alcançam, inclusive, caracterizar o estilo de interpretar os cânticos. A peça cantada chama-se "jornada", como no Pastoril, e ao ser executada o solista "tira" a sua parte musical fazendo ouvir-se por intermédio de uma "buzina" ou "funil" — peça construida de folha-de-Flandres e que é também designada "corneta". "Buzina" ou "buzinêro" é, ainda, o homem ocupado no mister, a mesma pessoa que, usando do instrumento, transmite aos populares as ordens recebidas do responsável pelo Maracatu. Iniciada a jornada, homens e mulheres respondem em côro, exceto os músicos.

As jornadas não seguem uma cronologia como nos grupos recifenses, porém a festa termina com **BÔA NOITE BAIANA**, uma reminiscência das toadas de calungas recifenses.

Informaram-nos os populares que no Cambinda Nova o grupo instrumental é constituido por gongué e quatro tambores. Procuramos e não encontramos confirmação, mas vimos apenas três tambores. Três instrumentos chamados "baques" e de formato completamente diverso dos que já conhecíamos. Todos têm dimensões diversas e "tonalidades" distintas. Ao maior, responde tonalidade **grave;** ao menor, **aguda;** ao intermediário, a tonalidade a meio têrmo. Os mencionados tambores não possuem tarrachas, mas corda, e para apertá-la os músicos empregam uma peça de madeira chamada "gato" ou "orelha". Com exceção de um, recentemente construido, os instrumentos são pintados com tinta encarnada, a côr da vestimenta da calunga. Para processarem a execução nos tambores, os músicos valem-se de duas maçanêtas, ambas com as mesmas dimensões e pêso. Como é necessário que se produzam mais acentuadamente certos sons, a maçanêta da mão direita leva uma "bucha" na extremidade esférica que percute no couro, a fim de ficar mais pesada que a outra. A bucha consta de camadas de pano bem apertadas. Em lugar dêsse material, porém, pode ser utilizado um pedaço de couro, ou ambos.

Os "apelidos" dos tambores — aliás, dos "baques" — são os nomes dos atuais executantes certos: **Manuel Francisco da Silva, Mané Cae-**

iano e **Pedro Teotônio da Silva** — do maior ao menor instrumento, respectivamente. Os músicos, são os "batuqueiros" ou "baquêros".

Observa-se a rítmica da percussão caruarense através de dois toques parecidos, por sinal carecendo de bem demarcadas variações e matizes. O que os faz distinguir um pouco são os acentos expressivos que os executantes imprimem ao articular, em alguns momentos, certos sons com a maçanêta que leva a bucha. Aliás, seria quase preferível dizer que um toque se torna modesta **variante** do outro. Interessante é que apesar da falta de recursos, há um efeito que o músico consegue de um modo especial: uma espécie de **rufo** produzido com a maçanêta sem bucha, a peça deslizando sôbre a membrana.

A seguir, documentaremos a música de percussão do Maracatu Cambinda Nova caruarense. Como em nossos apontamentos faltam os nomes particulares de cada tambor, tomamos a liberdade de, por simples recurso musicográfico, chamá-los "primeiro", "segundo" e "terceiro" baques — o maior, o intermediário e o menor, que correspondem às tonalidades **grave, média** e **aguda,** respectivamente. Prosseguiremos adotando uma notação para cada peça que percute no couro.

M. ♩=104

3.º BAQUE

2.º BAQUE

1.º BAQUE

M. ♩=116

3.º BAQUE

2.º BAQUE

1.º BAQUE

Agora, duas modestas **variantes** dos acentos destacados pelo **primeiro** baque.

(A)

(B)

É oportuno verificar como os rítmos resultantes dos sons acentuados assemelham-se aos assinalados no Maracatu-de-orquestra, do Recife. Cumpre depois examinar as melodias e textos publicados na parte que reune o documentário melódico do folguedo caruaruense, a fim de que sejam notadas as influências de fontes diversas.

Resumo

Como vimos, parece que da mistura de populares procedentes do interior com os grupos recifenses resultou a constituição de novos agrupamentos — bem como a ida para Caruaru de um ex-participante do Cambinda Velha, do Recife, permitiu a criação de outro Maracatu. Em todos êles a calunga é conservada, porém, enquanto os velhos cortejos preservam **bonecas** de madeira, côr e feições negras, os mais recentes admitem calungas de pano, côr e feições brancas — havendo, ainda, o exemplo singular de Dona Júlia, do cortejo caruaruense, cujos cabelos são louros.

Os grupos novos do Recife ainda mantêm a tradição de entoar as cantigas por ordem cronológica, enquanto que em Caruaru a seriação não é observada, mas apenas a "jornada" da calunga fica para o fim da festa. Importa lembrar que em todos os exemplos apreciados, os populares parecem sobrelevar a cantiga da calunga, executando-a sistemàticamente após a passeata carnavalesca.

Na música dos agrupamentos recentes, notam-se influências de melodias e textos originados de outros divertimentos, como o Côco e o Pastoril, do mesmo modo como se percebem fórmulas rítmicas generalizadas no interior (5). Isso tudo parece haver concorrido para nacionalizar a sua música, pois, além do explicado acima, ocorrem nos agrupamentos de moderna constituição um estilo de cantar notadamente afastado do que perdura no tradicional Maracatu — certamente, aqui por influência do Xangô.

E se em todos os Maracatus examinados por nós não existe dança própria, no de Caruaru observam-se evoluções adaptadas dos bailados do Pastoril. Marcações dançantes que, também, sob a influência dos passos do Côco, são deformadas ao modo dos dançadores.

(5) Não há duvidar. Quem tenha apreciado as interpretações de uma Banda-de-pife, por exemplo, não pode deixar de reconhecer as fórmulas rítmicas executadas nos baiões, abaianadas, chôros, tangos, polcas, etc. — tantas delas hoje integradas nos toques do Maracatu-de-orquestra e no grupo caruaruense.

— IX —

CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA DOS MARACATUS

À luz dos estudos de diversos autores, parece não merecer embate a assertiva de que os bantos formavam a maioria dos negros escravos recebidos em Pernambuco. Diante, porém, dos resultados que esperamos alcançar neste trabalho, reconhecemos a fragilidade dos caminhos a serem palmilhados na busca de uma base, bem como encontrar os índices demarcadores de sua influência na música dos Maracatus recifenses. Um estudo desenvolvido com objetividade nesse sentido tornar-se-á talvez impraticável, dada a possível inexistência de documentos de música negra do tempo do tráfico. Contudo, apesar dessa precariedade, talvez por meios indiretos possamos encontrar alguns elementos que nos ajudem a avançar no perigoso setor — elementos que se não nos provam coisa alguma, oferecer-nos-ão pelo menos u'a margem de sugestões extremamente oportunas, pensamos. Dêsse modo é que passaremos a apreciar apontamentos feitos no Recife, tecendo em tôrno do assunto considerações que supomos se ajustarem ao problema.

Iniciemos, por assuntar sôbre registros de autor incógnito, difundidos por uma revista da Capital pernambucana (1). O anotador assinala explicações valiosíssimas para o nosso tema, citando esclarecimentos recolhidos de vários populares goianenses, inclusive de uma prêta falecida em 1945 com a idade de oitenta anos. Vejamos.

Em Goiana funcionavam outrora grupos chamados "Aruendas", espécies de Maracatu local. Alguns tinham designações como **Cambinda** Estrêla, **Cambinda** do Pôrto, **Centro Pequeno, Oriente Pequeno, Dois de Ouro,** etc. — nomes que recordam os dos antigos Maracatus recifenses e olindenses. Segundo informações de populares, "O nome **Aruenda** provém do fato de fazerem parte dêsse folguedo originariamente **vários prêtos** cativos que, importados da África, **imaginaram um brinquedo do tipo do Maracatu, semelhante a outros**

(1) Outro Bailado Típico de Goiana: a Aruenda, in Contraponto, ano, IV, n. 11, Recife,

já existentes em sua terra natal. Naturais de Loanda (...) resolveram batizar êsse novo divertimento com o nome de Aruenda, **folgança primitivamente africana"** (2). As Aruendas já vinham desde o tempo da monarquia e eram qualificadas "nações". Depois da proclamação da República, acentua o autor, "só tiveram um rei e rainha até 1895, quando a polícia interveio com uma proibição drástica". Um participante da única Aruenda subsistente — a Iaiá Pequena — teve então a idéia de **substituir** o rei do folguedo por um "leão" construido para êsse fim, colocando sôbre a cabeça do tótem a coroa real. As Aruendas observavam o costume de cantar e dançar em frente de um templo religioso. No agrupamento ainda em funcionamento há uma calunga — Dona Erondina — que era, pelo menos antigamente, levada à porta da Igreja e durante o ano permanecia no altar adrede na sede da associação, como o demonstra a foto estampada na mencionada revista. A função de "Dama do passo" **(sic)** era desempenhada por homem, igualmente como parece ocorrer no Afoxé baiano. Na orquestra da Aruenda constavam em tempos passados, instrumentos como: "dois bombos, um gongué", "um marcante", etc. (3).

Diante do referido acima, presumimos dispensável tecer comentários em tôrno de coincidências que vinculam o Maracatu, a Aruenda e as expressões **cambinda, nações, Loanda, rei, rainha, dama-de-paço, calunga, leão** (isto é, tótem) **gongué** e **zabumba.** Realçaremos apenas que a Aruenda foi instituida por negros procedentes de Loanda e revelaremos, agora, que no seu toque há uma particularidade rítmica essencial, percutida no zabumba — isto é, um acento característico destacado sôbre o **ictus** do motivo rítmico o qual, na informação de um músico goianense, não é senão exemplo similar ao ocorrido no toque dos velhos Maracatus da Capital do Estado. Examinemos outros pontos que nos parecem oportunos.

O prolongamento dos nossos estudos de música popular recifense estendia-se até onde se nos ofereciam as ocasiões. Foi quando visitamos um Xangô cujos toques, nas cerimônias públicas, eram os comuns à maioria dos **terreiros.** Nesse Xangô pudemos algumas vezes ouvir e assinalar um dos toques do Maracatu tradicional — exemplo único, aliás, por nós experimentado nos cultos visitados, no que particularmente se refere à musica de percussão. Contrastava êsse

(2) Os grifos são nossos.

(3) Isto é, gongué e, com tôda a certeza, três zabumbas, entre os quais o marcante.

toque com todos os apreciados no decorrer da cerimônia, embora os tambores em função fôssem os conhecidos ilus, instrumentos divulgadíssimos nos grupos de culto do Recife. Interessante é que os populares interrogados **in loco,** e à propósito, sôbre os nomes dos mencionados tambores, responderam-nos: "zabumbas" — designação, aliás, dos maiores tambores dos Maracatus. Cumpre relevar a coincidência do referido toque haver sido interpretado nessa casa única onde os iniciados chamavam exatamente de **zabumbas** (e, por sinal, mais de uma vez) os ilus adotados na inegável maioria dos **terreiros.** Passemos a outro registro.

Nos **terreiros** recifenses ocorrem toques que recebem designações como que sugerindo a sua procedência tribal africana. Assim os toques "Batá" ou "Abatá", dos Xangôs, englobando sob o mesmo nome diversas espécies rítmicas perfeitamente destacadas. Essas modalidades de rítmo "Batá" reunidas, resultam alcançar a média de trinta e cinco por cento das execuções nas cerimônias públicas, segundo a nossa estatística nas casas mais concorridas. Bem, um dêsses toques, em espécie particular, afigura-se-nos semelhante a um dos rítmos "dois-por-um" interpretado no zabumba do Maracatu-de-orquestra, do Recife (vide segundo e terceiro documentos em partitura, do mencionado agrupamento) e a um dos registrados no Cambinda Nova caruaruense. Não podemos saber se o mencionado toque guarda ainda alguma relação rítmica com o toque primitivo da tribo que o trouxe para Pernambuco. É oportuno, porém, lembrar que René Ribeiro enumerando nomes de tribos levadas para êsse Estado, registra **Ba-Mbata,** da província **Bata,** no Congo (4). Não obstante a situação aculturativa dos negros recifenses, talvez por êsse meio possamos encetar os primeiros passos para encontrar, em estudos futuros, a filiação de toques brasileiros a africanos — muito embora no julgamento do referido autor os nomes dos toques, entre nós, não pareçam hoje indicar além de designações quaisquer. Cumpre ressaltar que talvez as aparentes dificuldades para processar a identificações dos toques, dos últimos Maracatus com o mencionado "Batá", não cremos originados de modificações ulteriormente ocorridas nas próprias execuções, mas, sim, por razões de ordem material, tais como: a natureza dos instrumentos (nos Xangôs, ilus e ingomes; nos

(4) As palavras que grifamos são assim textualmente escritas por René Ribeiro (Ob. cit., p. 20). O autor recomenda observar valores anglo-saxões na leitura das consoantes, e latinos nas vogais (p. 7).

mencionados Maracatus, zabumbas e baques), o modo como são executados (nos Xangôs, com as mãos; nos Maracatus, com peças apropriadas) e a polirritmia de percussão (nos Xangôs, tambores da mesma espécie e agogô; num dos Maracatus antes mencionados, instrumentos de várias espécies; noutro, tambores diversos dos adotados nos cultos recifenses). Tudo isso concorrendo para alterar o caráter do toque, embora conservando os seus fundamentos rítmicos.

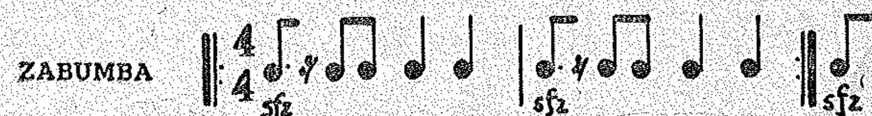
Os elementos essenciais do mencionado "Batá" podem ser identificados também na rítmica acompanhante de cânticos do Bumba-meu-boi, Côco e no conjunto instrumental popularmente conhecido pelo nome de Banda-de-pife — nêstes gêneros notada igualmente nas execuções ao zabumba, embora sempre camufladas pela sucessão de numerosas variações, que lhe modificam permanentemente o esquema primitivo, não fàcilmente reconhecível.

Iniciados nas seitas populares informaram-nos sôbre o desuso de toadas de "Xangô Congo", no Recife, apesar de que muito sacerdote parece confundir pesquisadores ao declarar que a música de sua casa **é Congo.** Os primeiros, porém, esclareceram-nos que o que restava das antigas seitas Congo não alcançava, no terreno musical, a sucedida fusão como se deu com outros elementos do campo religioso (5). Todavia, um dos informantes — graças ao seu parentesco com idosa sacerdotiza, que lhe transmitia ensinamentos referentes a essa especialidade — possibilitou-nos registrar um cântico de Xangô Congo e o respectivo acompanhamento instrumental. Interessa relevar que, através de certos acentos sôbre divisões rítmicas sincopadas, êsse toque evidencia reconhecível afinidade com o toque de tarol e de zabumba ainda em voga nos velhos Maracatus. Diremos mais: no documento por nós assinalado encontramos elementos comuns a algumas "linhas" de Catimbó e "pontos" de Toré (Xangô-de-caboclo) nordestinos, bem como a "pontos" de Macumba carioca — quer no que se refere às características melódicas, ao rítmo intrínseco ou, ainda, ao texto da toada. Isto é, percebemos tais qualidades na música das religiões populares onde a influência da mitologia banto parece haver avançado bastante no terreno aculturativo — segundo já se tem escrito.

(5) Para René Ribeiro a aculturação musical ocorreu por igual nos Xangôs recifenses (ob. cit., ps. 75-76). No entanto nas nossas colheitas junto aos grupos de culto anotamos toques que são executados apenas nos **terreiros Nagô** ou **Gêge-Nagô**, outros nos **Xambá** — segundo a terminologia dos próprios iniciados. A propósito dessa circunstância cumpre realçar que nós havíamos sido informados que em Maceió os Xangôs seguem a orientação musical **Xambá**, e tempos após foi visitar-nos no Recife o compositor José Siqueira, que havia realizado gravações de música nos cultos maceiosenses. Ao ouvirmos o material recolhido não sentimos a menor diferenciação daquilo que esperávamos, correspondendo os toques da Capital alagoana ao que já havíamos assinalado nos Xangôs **Xambá** do Recife. Êsses rítmos diferem da maioria adotada nos cultos **Gegê-Nagô.** Todavia, convém acrescentar que, realmente, nos últimos tempos os grupos **Xambá** vêm executando os toques do **Gegê-Nagô**, dada a preferência dos iniciadores para os toques dos grupos classificados sob a última designação. Segundo os informantes, os rítmos **Gêge-Nagô** oferecem maior margem para processar variedade rítmica, o que pudemos constatar sem grande dificuldade.

Passemos agora a documentar as ocorrências musicais anteriormente apontadas. O leitor notará: 1) na base do toque da Aruenda, o **ictus** característico executado no zabumba, parecendo corresponder ao observado nos rítmos do mesmo instrumento executados no Maracatu radicional; 2) no toque do Xangô, onde chamavam os ilus de "zabumbas", a mesma articulação rítmica dos toques de zabumba dos velhos cortejos; 3) no toque "Batá", acentos expressivos revelando derivações para o rítmo "quatro-por-um" do zabumba no Maracatu-de-orquestra, bem como para os baques do grupo caruaruense; e, 4) no toque de Xangô Congo os acentos que filiam uma das variações do tarol e os sincopados dos zabumbas — ambos em curso nos antigos Maracatus.

BASE RÍTMICA DO TOQUE DA ARUENDA



TOQUE DO XANGÔ MENCIONADO

AGOGÔ — sfz — sfz

ILUS — sfz — sfz

TOQUE "BATÁ"

AGOGÔ — sfz

ILUS — sfz

TOQUE DE "XANGÔ CONGO"

INGOMES — sfz — sfz

Finalmente, a toada de Xangô Congo, cuja linha melódica, rítmo e texto a fariam passar por qualquer cântico de Maracatu tradicional O acompanhamento é o indicado antes

"Kasaz-zavelha é o rei de maamba,
Kasaz-zavelha é o rei de Luanda.
Ai — ai, ai, é canoa,
Kasaz-zavelha é o rei da Coroa".

KASAZ-ZAVELHA

Ka—saz-za-ve-lhaé-o-ve-lho—ma amba Ka—saz-za-ve-lhaé-o-rei—de—Lu-

anda Ka—saz-za—ve—lhaé-o-ve-lho-mo—amba Ka—saz—za-ve-lhaé -o-rei—de—Lu—

anda Ai——ai—ai— é——co—ro—a-Ka—saz—za—ve—lhaé—o-rei—da- -Co—

-roa Ai——ai—ai— é——co——ro—a-Ka—saz—za—ve—lhaé—o-rei—da—Co—

-roa Ka-saz—za—ve-lhaé-o-ve—lho—ma—

-roa

Poderíamos continuar apresentando outros exemplos e as respectivas comparações, se a documentação acima não bastasse para elucidar o ponto que pretendemos alcançar. Isso, porém, levar-nos-ia a estender demasiadamente o presente trabalho, sem que, como salientamos, tirasse o caráter precário de sua fonte documental. Todavia, resta considerar que se em tantas expressões correntes na voz popular é possível encontrarmos a sua fonte africana, e se conhecemos o caso expressivo de René Ribeiro haver conseguido a tradução de uma toada de Xangô — tradução feita por um estudante iorubá, que desconhecia a procedência recifense do documento (6) — talvez ocorram fatos paralelos no terreno da música popular, apesar de que a música é arte abstrata por excelência e sujeita a gradativas e quase insensíveis alterações. Cabe agora ao leitor julgar as nossas apreciações, diante do material recolhido e confrontado.

Procedamos, daqui por diante, apenas ao exame da música dos Maracatus, na qual, como se verá, encontraremos outros elementos para análise musicológica.

Tivemos dificuldade para classificar algumas melodias, porque nos nossos registros há documentos possibilitando-nos além de uma interpretação musicológica — interpretações que, em tais casos, estarão sujeitas ao critério analítico do estudioso (7). O mais singular exemplo de problemas dessa ordem pode ser observado num dos documentos melódicos, que não contém mais de dois sons e nem se desenvolve **temàticamente.** Ponderando dêsse modo é que vamos tentar tecer considerações segundo a nossa orientação particular, abordando apenas os aspectos essenciais oferecidos pelas melodias à musicologia.

(6) Ob. cit., p. 76.

(7) Quer dizer, às vezes u'a melodia pode não conter, por exemplo, todos os sons de determinada escala e estar perfeitamente enquadrada na sua atmosfera modal ou tonal. Outras vezes, pode conter todos os sons de uma escala completa e, de certo modo, carecer elementos caracterizadores dessa escala, sendo, então, um e outro sons simples incursões melódicas na referida escala.
Aliás, cumpre observar que no folclorismo musical temos encontrado exemplos de melodias modais classificadas como tonais, e vice-versa, bem como não é raro se ler um som tido como tônica, quando a tônica é outro som, segundo certas indicações particulares das melodias publicadas.

Quase a metade das melodias do Maracatu Elefante são pentafônicas, e outro tanto compõe-se de cantos hexacordais e heptacordais. Algumas poucas, estão francamente compostas na tonalidade clássica: **Ou Costa Véia,** no modo maior; **Dona Emília quando sai,** no menor; **A nossa bandêra,** no maior, com modulação passageira para a subdominante; **Vou pra Bahia brincá,** ídem, mas com modulação para a dominante.

Geralmente os sons das melodias giram no âmbito escalar que vai até os intervalos de sétima e oitava, não obstante algumas vezes excederem a êsse limite. Contràriamente, observa-se o exemplo de **A boneca é de sêda,** que consta apenas de dois sons — cântico, como frisamos, quase em **parlato.** A maioria das melodias começa e termina no primeiro som da escala.

A direção das linhas melódicas varia, notando-se que comumente após um fragmento descendente se observa a volta a um som superior, para tornar a descer escalarmente. Em dois documentos a linha melódica de alguns fragmentos toma franca direção oposta (**Ah, chegô chegô** e **Vou pra Bahia brincá**) e num único exemplo a melodia é **reta,** isto é, permanece na mesma altura escalar (**A boneca é de sêda**).

O rítmo melódico é um pouco variável. Em algumas melodias há sons relativamente prolongados; noutras, observam-se colcheias **a tempo** (isto é, em rítmo **quadrado,** como se diz na gíria musical); na maioria, nota-se a sincopação. Todavia, como a execução **quadrada** ou sincopada depende, em grande parte, da disposição do informante, no momento de cantar as toadas, a interpretação musicológica dêsses rítmos está conseqüentemente na dependência dessas variações momentâneas.

Nos documentos melódicos do Maracatu-de-orquestra verificamos que os três exemplos estão no modo maior clássico, sendo que um deles (**O meu Maracatu**) contém modulações passageiras à subdominante. Embora num dos registros o âmbito escalar alcance a décima-terceira, as melodias realizam-se nos limites da oitava.

Na direção das linhas melódicas, os fragmentos voltam a um som mais elevado, para descer novamente. Em **O meu Maracatu** e **Cambinda Estrêla** há acentuada oposição de linhas, particularidade melhor

evidenciada na segunda peça musical. Em todos os documentos o som inicial é o primeiro da escala, encerrando-se as melodias no mesmo. Uma das composições, porém, finaliza com o terceiro som da escala.

O rítmo é um pouco variável, notando-se, inclusive, o que caracteriza a "marcha" — ou melhor a **marcha-frêvo.**

Revelam os documentos do Maracatu Cambinda Nova — da cidade de Caruaru — que duas melodias são hexacordais, três tonais, no modo maior clássico, e duas dependem de interpretação musicológica, pois estas têm o sétimo grau abaixado, que, pelo seu aspecto singular, tanto pode ser considerado como som **natural** da escala ou como alteração, provocando modulação à subdominante.

Duas melodias estão no âmbito de oitava; duas, de quinta; três no de sétima, nona e décima-terceira — um exemplo para cada limi e escalar.

Cinco melodias contêm fragmentos que atingem um som comparativamente elevado para tornar a descer, mas duas outras revelam linha decididamente opostas. Dessas melodias, quatro começam no primeiro grau da escala; três, no quinto. Cinco terminam no primeiro; duas, no quinto.

O rítmo melódico corresponde ao assinalado sôbre os documentos do Maracatu Elefante, com iguais variantes. Em **Eu istava no jardim da Rosa** observa-se, porém, a insistência de semicolcheias, ao modo de certas melodias de Côco.

Nos Maracatus jamais as melodias são cantadas a duas vozes — observação, aliás, extensiva aos grupos do mesmo gênero, não apenas aos particularmente aqui estudados. Sòmente no Maracatu-de-orquestra não havia cantador solista — nas vezes que assistimos ao folguedo — mas canto coral, com o qual se intercala, algumas vezes, uma parte instrumental executada pelos instrumentos de sôpro.

No Maracatu Elefante observam-se dois toques fundamentais: o "toque virado" (ou apenas "virado") e o "de Luanda" (ou apenas "Luanda"). Afora, isso, restam os acompanhamentos apropriados a fragmentos de toadas. Particularmente o gongué executa diversos toques, mas começado um, deve êle permanecer isócronamente até finalizar a toada, pois o rítmo executado nêsse instrumento é uma referência musical na polirritmia do conjunto instrumental. O tarol interpreta variações, cabendo ao seu executante indicar o andamento a ser observado pelos demais músicos. As caixas-de-guerra limitam-se à uma espécie de centro rítmico e os zabumbas fazem algumas variações — salvo o marcante, que deve garantir a segurança dos rítmos articulados por todos os zabumbas. Os zabumbas, sem exceção, realizam baques altamente intensos e particularmente sincopados, que, pela sua relevância e singularidade no toque, caracterizam o rítmo de conjunto no acompanhamento das melodias.

Um conjunto de maiores recursos rítmicos é o do Maracatu-de-orquestra, embora perca em pujança para os grupos instrumentais dos cortejos tradicionais. No Maracatu-de-orquestra o gongué executa muitas variações e o zabumba continua mantendo certo destaque nos toques "dois-por-um" e "dois-por-quatro" — afinal, sub-classificações do estilo de rítmo, que é o "toque sôlto". A polirritmia oferece variados aspectos, quer num determinado toque ou em qualquer dos diversos que são interpretados.

No Maracatu Cambinda Nova, de Caruaru, apenas são executados dois toques, que ocorrem sem diferenciações substanciais.

Todos os toques e variações dos mencionados Maracatus são compostos de rítmos em divisões e sub-divisões pares (isto é, **simples,** como se diz academicamente). As divisões ímpares (isto é, **compostas,** como se estuda na teoria musical) são apenas interpretadas no tarol do Maracatu Elefante, quando o músico articula esporàdicamente rítmos em quiálteras. No toque de tarol do Maracatu-de-orquestra, porém, as sub-divisões ímpares são elementos sistematizados no estilo do "toque sôlto".

— X —

CONCLUSÃO

Apesar da mistura de negros de diferentes procedências étnicas escravizados em Pernambuco, alguns traços de suas respectivas culturas ainda podem ser identificados em diversas manifestações populares — mesmo quando se notam convergir influências recíprocas para êste ou aquêle agrupamento subsistente. O Maracatu, por exemplo — que como vimos, deve haver-se derivado do cortejo do auto dos Congos e das **nações** de outrora — parece refletir elementos de origem banto, da mesma maneira como ocorrem reminiscências de fonte sudanêsa, estas naturalmente aqui reinterpretadas e adaptadas aos motivos particulares do folguedo. Todavia, se nos Xangôs recifenses os sudanêses parece haverem acentuado a sua preponderância religiosa, os bantos estenderam enormemente a sua influência musical a outros cultos (Catimbó e Toré) e a diversos folguedos — aqui pelo menos particularmente no que se refere à música de percussão. Cumpre lembrar a grande diferença de estilo musical demarcando as toadas de Xangô e as do Maracatu tradicional, não obstante os populares imprimirem a todos os cânticos uma interpretação vocal comum, a qual geralmente confunde os ouvidos dos que se não tenham profundado nos estudos da matéria musical (1).

E' viável que os bantos tenham trazido para Pernambuco alguns toques, que talvez em nossos dias permaneçam executados nos Xangôs e Maracatus. Toques que, certamente, por fôrça da aculturação devem estar alterados. O quanto êsses toques estão modifica-

(1) Interessa realçar que nos Xangôs há realmente traços melódicos e rítmos intrínsecos destacando diferenciações entre as melodias de suas toadas e as de Maracatu tradicional. Na maioria dos toques também ocorrem exemplos da mesma ordem, pois nos Xangôs prevalecem rítmos ímpares (isto é, **compostos**, em linguagem acadêmica) na maior parte das execuções. Nos Maracatus tais rítmos só têm ocasião em momentos raríssimos e assim mesmo disfarçados e à guisa de variação — salvo no que se refere ao toque característico de tarol, executado no Maracatu-de-orquestra.

dos, não o sabemos, mas é expressivo o exemplo daquêles que nos Xangôs conservam designações tribais. E sobretudo é interessante constatar que uma das variedades do "Batá" coincide apresentar uma base rítmica semelhante ao "quatro-por-um" do Maracatu-de-orquestra e ao do cortejo caruaruense. Mais expressivo ainda é o fato do toque do "Xangô Congo" revelar irrecusàvelmente o mesmo corte rítmico em voga no tarol e no zabumba dos velhos Maracatus — bem como a respectiva toada apontar elementos de rítmo, de melodia e de texto indubitàvelmente confundindo-a com toadas de Maracatu, "linhas" de Catimbó, "pontos" de Toré e, acresça-se, "pontos" de Macumba carioca.

Apreciando os apontamentos apresentados nesta obra é que acreditamos a música dos Maracatus (especialmente a de percussão) seja de procedência banto, não obstante os nossos exames haverem sido baseados apenas em documentos registrados no Brasil.

Resta agora considerar que enquanto o Maracatu tradicional preserva em algumas melodias certas características de cantos africanos, os grupos recentemente instituidos promovem a adoção de elementos de outras fontes, cada vez avançando mais no terreno da aculturação musical. E, certamente, à medida que êsses folguedos se vão afastando das remanescentes tradições africanas — ou africanizadas, admitamos — a sua música vai sendo aos poucos levada a exprimir novos estilos, caracterizando de um modo singular a musicalidade brasileira do Maracatu.

TOADAS DO MARACATU ELEFANTE

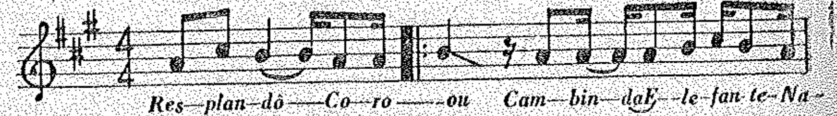
RESPLANDÔ

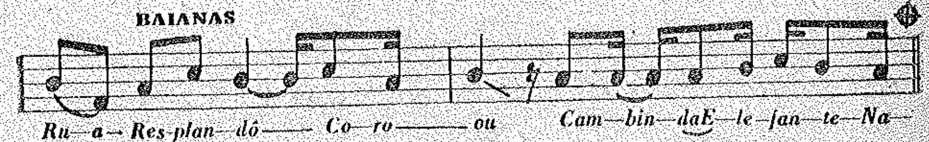
Rainha "Resplandô
Coroou
Cambinda Elefante
Na rua.

Baianas Resplandô
Coroou
Cambinda Elefante
Na rua."
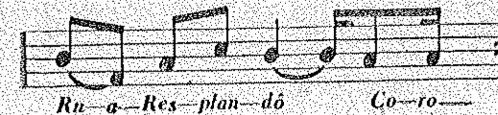
RESPLANDÔ

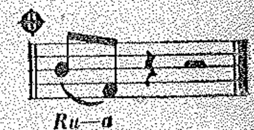
RAINHA





RAINHA





A NOSSA BANDÊRA
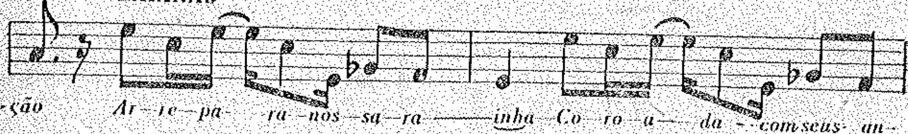
Rainha "A nossa bandêra
Nosso pavião
Chegou Cambinda Elefante
Dando **viva** à Nação
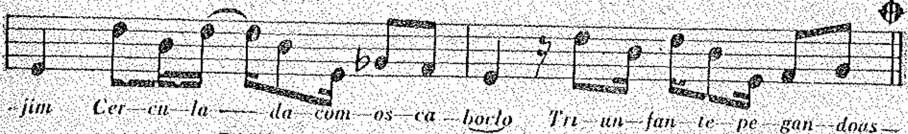
Baianas Arrepara nossa rainha
Coroada com seus anjim
Cerculada com os caboclo
Triunfante pegando as flôres".
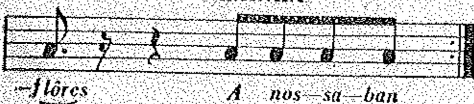
A NOSSA BANDÊRA

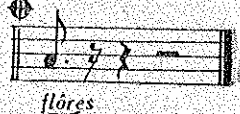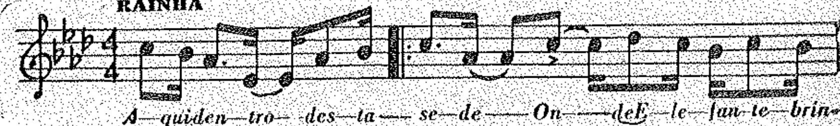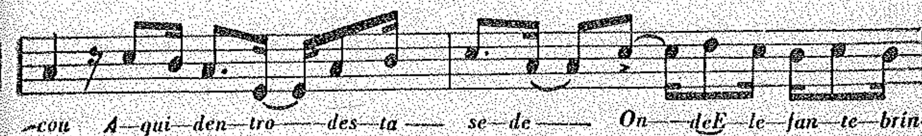












AQUI DENTRO DESTA SEDE

Rainha "Aqui dentro desta sede
Onde Elefante brincou
Aqui dentro desta sede
Onde Elefante brincou

Baianas Palavra de rei
É casa de governadô
Palavra de rei
É casa de governadô".

AQUI DENTRO DESTA SEDE
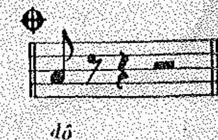












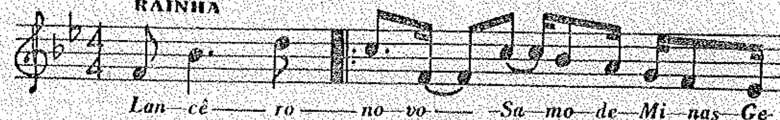
LANCÊRO NOVO

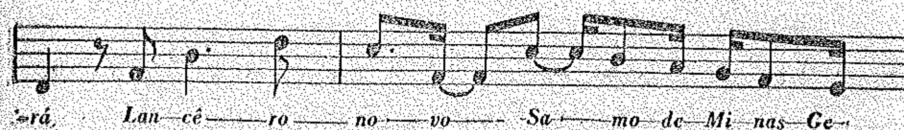
Rainha "Lancêro novo
Samo de Minas Gerá
Lancêro novo
Samo de Minas Gerá

Baianas A licença foi tirada
Pelo Barão de Caxangá
A licença foi tirada
Pelo Barão de Caxangá."
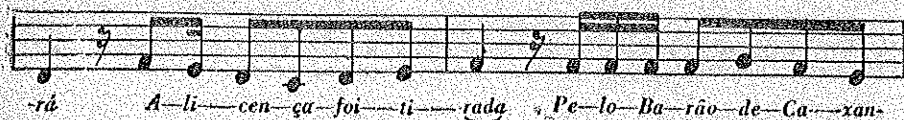
LANCÊRO NOVO
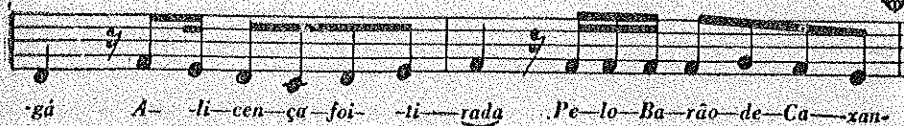
RAINHA — TOQUE "DE LUANDA"
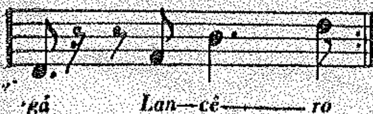




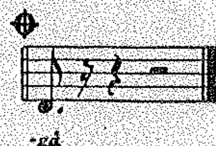
BAIANAS





RAINHA





DONA EMÍLIA
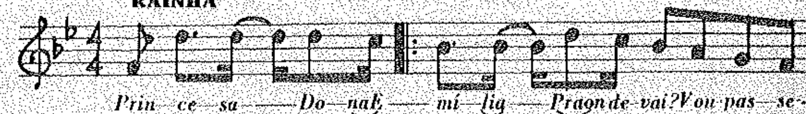
Rainha "Princesa Dona Emília
Pra onde vai? — Vou passeá
Eu vou para Luanda
Vou quebrá saramuná

Eu vou, eu vou
Eu vou para machá
Eu vou para Luanda
Vou quebrá saramuná."

As *Baianas* repetem a toada inteira

DONA EMÍLIA

RAINHA









BAIANAS





A BONECA É DE SÊDA
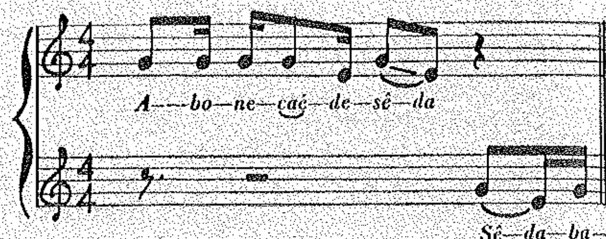
Rainha "A boneca é de sêda
Baianas Sêda baleia".
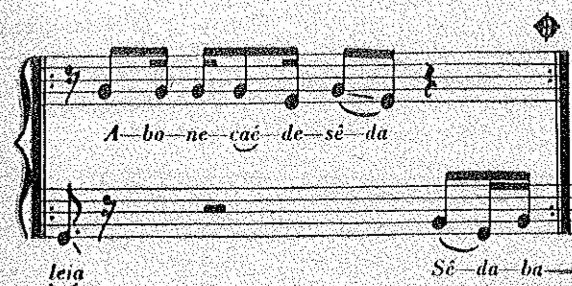
A BONECA É DE SÊDA

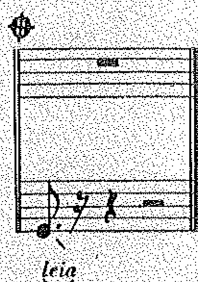
TOQUE "DE LUANDA"

RAINHA

BAIANAS







ÔU, COSTA VÉIA

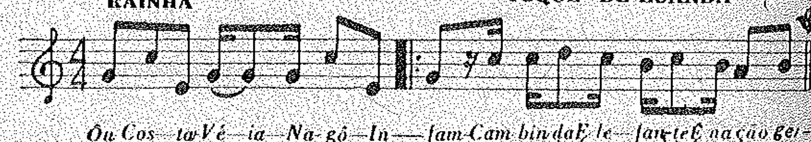
Rainha "Ôu, Costa Véia
Nagô Infam

Cambinda Elefante
É nação german."
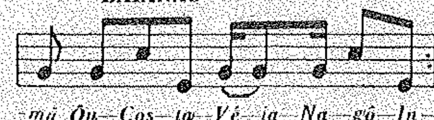
ÔU COSTA VÉIA

RAINHA

TOQUE "DE LUANDA"



BAIANAS





Ô-LÊ-LÊ-ÔO

Rainha e "Ô-lê-lê-ôu
Baianas Ô-lê-ru-á
Ô-lê-lê-ôu
Ô-lê-ru-á
Ô bêramá
Princesa Dona Emília
Foi passeá
Foi passeá
Na bêramá."

Cantada sem parte solista. Essa é a toada com que o Maracatu visita os terreiros. *Também pode ser cantada quando o cortejo está pronto para sair, no lado de fora da sede. Nesse caso, substitui* Resplandô [illegible] Dona Emília.

Ô-LÊ-LÊ-ÔU

TOQUE "DE LUANDA"

RAINHA E BAIANAS

Ô — lê — lê — ôu — Ô — le — ru — á — Ô — lê — lê — ôu — Ô — le — ru — á — Ô — bê — ra — má — Princesa Dona Emí — lia Foi pas-se-á Foi — pas — se — á — Na — bê — ra — má Ô — lê — lê —

má

FALA A BUZINA

Rainha "Fala a buzina
Responde o gongué

Baianas. Nossas baiana
Quebra quando qué."

"Quebra" é "requebra", "dança".

Com a "buzina" (ou corneta) o buzinêro *"pedia passage ao povo pra Maracatu saí". Mas talvez o pedido não fôsse dirigido apenas ao povo, pois essa é a toada consagrada a Exu.*

FALA A BUZINA

(TOQUE "DE LUANDA")

RAINHA — BAIANAS

Fa-la a bu-zi-na — Res-pon-de o gon — gué Nos-sas bai-a — nas Quebra quando — qué

RAINHA

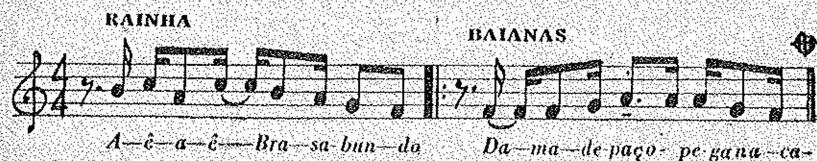
Fa-la a bu — zi — na — Res-pon-de o gon — gué
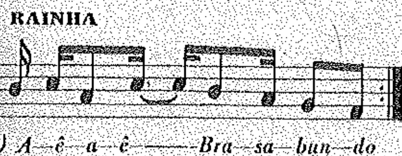
AÊ-AÊ

Rainha "Aê-aê, brasabundo

Baianas Dama-de-paço pega na calunga." (1)

AÊ-AÊ







(1) Toada registrada pelo musicista pernambucano Clóvis Pereira.
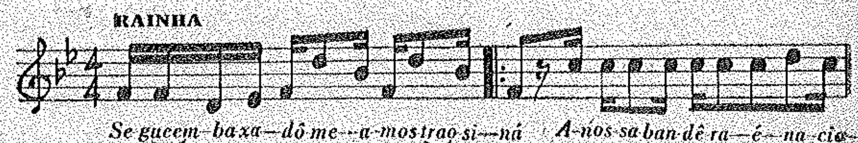
SEGUE EMBAIXADÔ
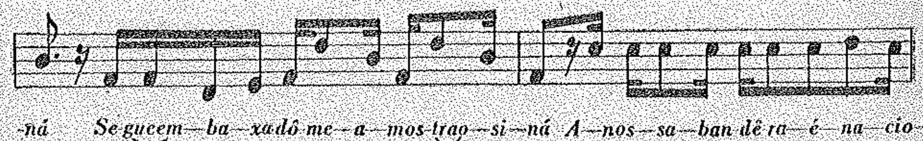
Rainha. "Segue embaxadô me amostra o siná
A nossa bandêra é nacioná
Segue embaxadô me amostra o siná
A nossa Bandêra é nacioná
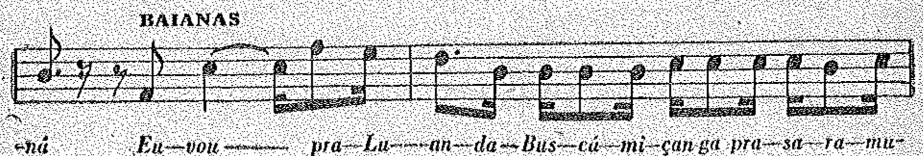
Baianas. Eu vou pra Luanda
Buscá miçanga pra saramuná
Eu vou pra Luanda
Buscá miçanga pra saramuná."
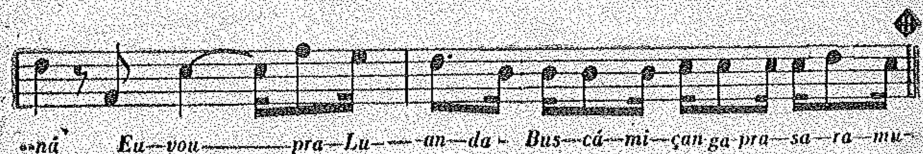
Vide acompanhamento apropriado no capítulo referente aos toques. A parte cantada pelas baianas é acompanhada pelo rítmo "de Luanda".
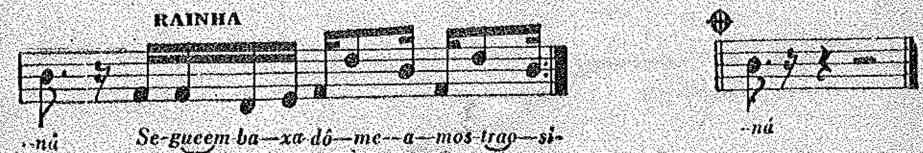
SEGUE EMBAXADÔ











DONA EMÍLIA QUANDO SAI

Rainha "Dona Emília quando sai
O povo fica chorando, ô-lê-kuê
As môças das janela
Chama as ôtra para vê

Baianas As môças das janela
Chama as ôtra para vê."

DONA EMÍLIA QUANDO SAI

Do—naE—mí—lia quan—do—sai—

O—po——vo—fi—ca—cho—ran——do,ô—lê—kuê As mô—ças—das—ja-

-ne—la Chamaas—ô——tra—pa—ra—vê—— 1ª Do—naE—mí—liaquan—do—sai—

2ª —As——mô—ças——das—ja———ne—la Chamaas-ô—tra—pa—ra——vê—

Do—naE—mí—liaquan—do—sai— Ao 𝄋

Ô-LÊ-Ô

Rainha "Ô-lê-ô
Lá no céu ventarêa
O sol alumia com seu resplandô
Ô-lê-ô
Lá no céu ventarêa
O sol alumia com seu resplandô

Baianas Nosso reis
Que veio de Minas
A nossa rainha se coroou
Nosso reis
Que veio de Minas
A nossa rainha se coroou" (1)

Rainha "Nagô, Nagô, Nagô
Baianas A nossa rainha já se coroou."

Ô-LÊ-Ô

RAINHA

Ô—lê—ô—Lá—no céu-ven—ta—rêa—O—sol-a—lu-mi-a—con-seu-res—plan-

1ª —dô Ô—lê—ô—Lá—no céu—ven—ta— 2ª BAIANAS —dô Nos—so—reis—Que-ve——io—de-

-Mi—nas—A-nos—sa—ra—i—nha—se—co—ro—— ôu—— 1ª Nos—so-reis Que-ve—io—de-

2ª RAINHA ôu—— Ô—lê—ô—Lá—no—céu—ven—ta— Ao 𝄋

RAINHA BAIANAS

ôu—— Na—gô—Na—gô—Na— —gô —A—nos-sa—ra—i—nha—já—se—co—ro—

RAINHA

ôu Na—gô—Na— —gô—Na— —ôu

(1) Aqui termina uma toada e prossegue a seguinte. Ambas são cantadas sem interrupção, como se fôssem uma só peça musical.

VAMO VÊ LUANDA
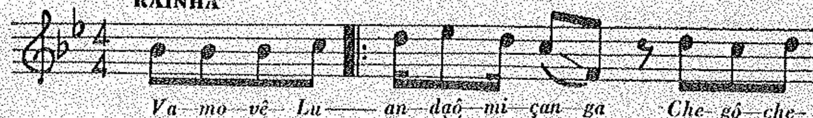
Rainha "Vamo vê Luanda, ô miçanga
Chegô, chegô
Vamo vê Luanda, ô miçanga
Chegô, chegô
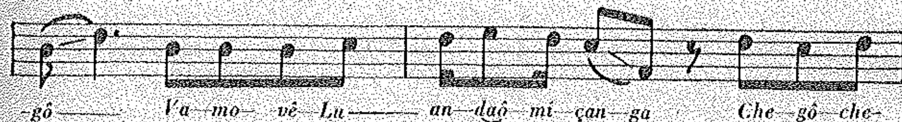
Baianas. Vamo vê Cambinda Elefante
Nossa rainha já se coroou
Vamo vê Cambinda Elefante
Nossa rainha já se coroou."

Vide acompanhamento apropriado, no capítulo referente aos toques.
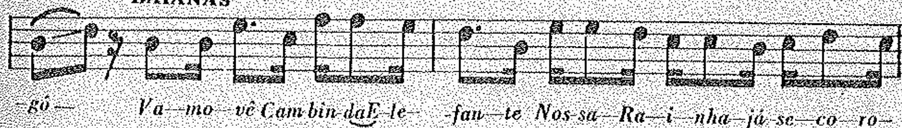
VAMO VÊ LUANDA
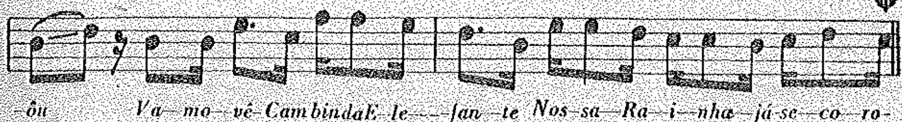
RAINHA





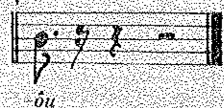
BAIANAS





RAINHA





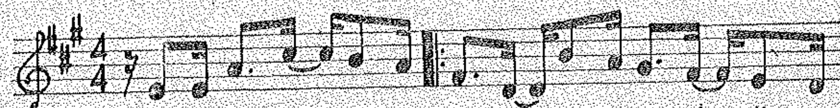
VIVA O NOSSO REI NA CÔRTE

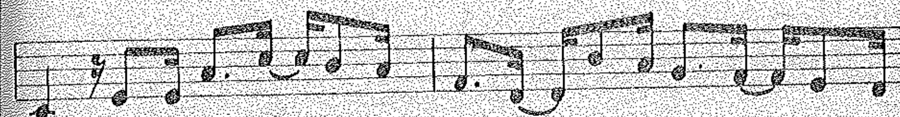
Rainha e Baianas "Viva o nosso rei na côrte
Viva a família reá
Viva o nosso rei na côrte
Viva a família reá
Viva o nosso presidente
E a coroa imperiá
Viva o nosso presidente
E a coroa imperiá."
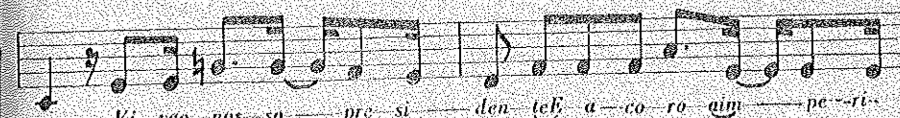
"Viva o nosso rei na côrte" pode ser cantada antes de "A boneca é de sêda", mas sem interrupção.

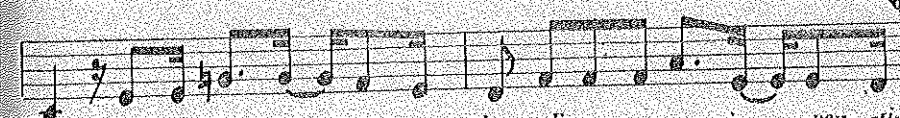
VIVA O NOSSO REI NA CÔRTE

RAINHA E BAIANAS

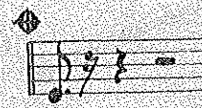












EU MANDEI CHAMÁ

Rainhas "Eu mandei chamá

Baianas A nossa rainha pra se vê

Rainhas Ô, mandei chamá

Baianas Ô, não sai na rua pra perdê."

EU MANDEI CHAMÁ

RAINHA — BAIANAS

Eu—man—dei—cha——má A—nos—sa—ra—i—nha—

RAINHA — BAIANAS

—pra—se—vê Eu—man—dei—cha—má Ô—não—sai—na—ru—a—

RAINHA

—pra—per—dê Eu—man—dei—cha— —pra—per—dê

O REIS QUE VEIO DA CHINA

Rainha "O reis que veio da China
Rainha se coroou
O reis que veio da China
Rainha se coroou

Baianas Êis — ô, êis — ô
Rainha se coroou
Êis — ô, êis — ô
Rainha se coroou."

O REIS QUE VEIO DA CHINA

TOQUE "DE LUANDA"

RAINHA

O—reis—que-veio—da—Chi—na Ra—i—nha—se—co—ro-

-ôu O—reis—que—veio—da—Chi—na Ra—i—nha—se—co—ro-

BAIANAS

ôu Êis—ô — êis— ô — Ra—i—nha—se—co—ro-

ôu Êis—ô — êis—ô — Ra—i—nha—se—co—ro-

RAINHA

ôu — O—reis—que-veio—da— ôu —

A BANDÊRA É BRASILÊRA

Rainha "A Bandêra é brasilêra
Nosso reis veio de Luanda
Ôi, viva Dona Emília
Princesa pernambucana."

As *Baianas* repetem.

A BANDÊRA É BRASILÊRA

TOQUE "DE LUANDA"

RAINHA

A—Ban dê—raé—bra—si—— lê—ra—Nos—so—reis—ve—io——de—Lu-

-an—da Ôi—vi—va—Do—naE——mi—lia—— Prin—ce—sa ——per——nam—bu—

BAIANAS

—ca—na— A—Ban—dê—raé—— -bra—si—

—ca—na—

EMBAXADÔ, ÓI O ELEFANTE

Rainha "Embaxadô, ói o Elefante
Embaxadô, ói o Elefante
Coberto de páia e o seu Diamante
Coberto de páia e o seu Diamante."

As baianas *repetem a toada. Vide acompanhamento apropriado no capítulo referente aos toques. A parte cantada pelas baianas é acompanhada pelo rítmo "de Luanda". O texto diz "seu Diamante", menção à Princesa Diamante, ou melhor, à Dona Emília.*

EMBAXADÔ, ÓI O ELEFANTE

TOQUE "DE LUANDA"

RAINHA

Em ba—xa dô—ói——oE—le——fan—te Em ba—xa dô——ói——oE—le-

-fan-te Co ber—to—de—pa—ia—eo seu—Di—a—mante Co ber—to—de pa—ia—eo seu Di—a-

BAIANAS

mante Em—ba—xa—dô—ói——oE—le-

mante

AH, CHEGÔ, CHEGÔ

Rainha "Ah, chegô, chegô
Chegô, chegô com alegria
Baianas Vamo vê Cambinda Elefante

Vadiá com tôda harmonia
Vamo vê Cambinda Elefante
Vadiá com tôda harmonia".

Vide acompanhamento apropriado no capítulo referente aos toques. Essa toada, cada vez que recomeça, quebra a quadradura melódica. Não houve engano de nossa parte, ao anotá-la.

AH, CHEGÔ CHEGÔ

RAINHA

Ah— che—gô—che gô— Che—gô—che—gô — com—a—le-

BAIANAS

-gria Va—mo—vê—Cam—bin—daE—le—fan—te— Va—di—á com—tô—dahar—mo-

-nia Va—mo—vê—Cam—bin—daE—le—fan—te— Va—di—á com—tô—dahar—mo-

-nia

-nia

NAS ÁGUA VERDE DO MÁ

Rainha "Nas água verde do má
Tem um paquête bunito
Nas água verde do má
Tem um paquête bunito

Baianas Quando o faró deu siná
Eu avistei Pôrto Rico
Quando o faró deu siná
Eu avistei Pôrto Rico."

Esta toada é um cumprimento *do Maracatu Elefante ao Maracatu Pôrto Rico, quando ambos se encontram no carnaval.*

NAS ÁGUA VERDE DO MÁ

RAINHA

Nas—á—gua ver—de— do—má — Tem-um-pa-quê—te— bu—ni-

-(to) Nas—á—gua—ver—de— do—má Tem—um—pa—quê—te— bu—ni-

BAIANAS

-(to) Quan doo—fa—ró—deu— si—ná — Eu—a—vis—tei—Pôr—to—Ri-

-(co) Quandoo—fa—ró—deu— si—ná— Eu—a—vis—tei—Pôr—to—Ri-

RAINHA

-(co) Nas—á—gua—ver—de— do—má —

-(co)

ELEFANTE, TU SOIS BRAÇO FORTE

Rainha "Elefante, tu sois braço forte
Elefante, tu sois braço forte
No Sul nem no Norte ninguém não te dá

Baianas Se encontrá com ôtra nação
Lindo pavião mas não deixo passá
Se encontrá com ôtra nação
Lindo pavião mas não deixo passá."

Toada do Maracatu Pôrto Rico, adotada pelo Elefante. O texto parece indicar a solidariedade dessas nações amigas, na desordem de antigamento.

ELEFANTE, TU SOIS BRAÇO FORTE

RAINHA

E—le—fante-tu-sois-bra—ço— -for—te E—le-fante—tu-sois—bra—ço—

BAIANAS

-forte No Sul—nem-no Nor—te—ninguemnão-te—dá Seen—contrá— com—ô—tra—na-

1ª

-ção Lin-do-pa—vi—ão mas não dei-xo—pas sá Seen—contrá— com—ô—tra—na-

2ª RAINHA

-ção E—le—fante—tu—sois-bra—ço- Ao

sá

VOU PRA BAHIA BRINCÁ

Rainha "Vou pra Bahia brincá
Vou vadiá carnavá

Baianas Vou pra Bahia brincá
Vou vadiá carnavá."

VOU PRA BAHIA BRINCÁ

RAINHA

Vou—pra—Ba—hi—a—brin—cá Vou—va—di—á—car—na

BAIANAS

-vá ou—pra—Ba—hi—a—brin—cá Vou—va—di—á—car—na

RAINHA

-vá Vou pra Ba—hi—a—brin— —vá

TOADAS DO MARACATU CAMBINDA ESTRÊLA.

UM MARACATU-DE-ORQUESTRA

QUANDO EU VIM LÁ DE LUANDA

Baianá "Quando eu vim lá de Luanda
Trusse cuíca e gongué
Quem brinca em Cambinda Estrêla
Êste baque é de Guiné.

Baianá Quem brincá em Cambinda [Estrêla
Tem que pisá na pontinha
Para não incomodá
Nem o rei nem a rainha.

Bis Em tenh'bombo
Tenh' caxa
Gongué com a fita
Tenh' rei e rainha
E boneca bunita.

Bis Eu tenh'bombo
Etc., etc

QUANDO EU VIM LÁ DE LUANDA

TOQUE "DOIS-POR-UM"

BAIANA'

Quan—doeu—vim—lá—de—Lu—an—da—Trus—se—cuí—ca—e—Gon—gué—Quem—brin—caem—Cam—bin—daEs—trêla—ês—te—ba queé—de Gui—né

1ª *Quan—doeu—vim—lá—de—Lu—*

2ª BIS *—né Eu—tenh'—bom—bo—Tenh'—ca—xa—Gongué com—a fi—ta—Tenh'—rei—e—ra—i—nhaé—bo—ne—ca—bu—ni(ta)*

1ª *Eu—tenh'bom bo—Tenh'—ca—xa—Gon gué com—a—*

2ª BAIANA' *—ni(ta) Quem—brin—caem—Cam—bin—daEs—* Ao 𝄋

—ni(ta)

O MEU MARACATU

Baianá "O meu Maracatu
É imperiá
A sua nação
Tem côrte reá
Tem baque de som
Tem muito valô
Fazendo festís
Ao imperadô.
Gongué e taró
Surdo e ganzá
Cuíca de som
Bombo centrá
Boneca de sê
De todo primô
As dama-de-honra
Tem todo valô".
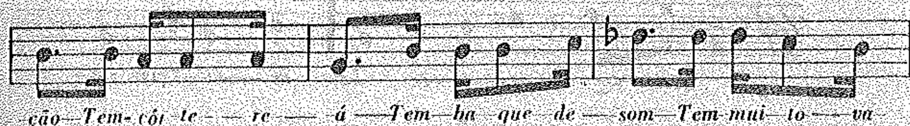
"Baque de som" — baque *que produz muito* som, *"festís" — festa ou* festinha; *"Bombo centrá" — referência ao* zabumba, *que é colocado no meio do pessoal e realiza uma espécie de* centro *rítmico. A palavra* bombo *substitui* zabumba *"pra dá certo no baianá"; "sê" — sêda.*

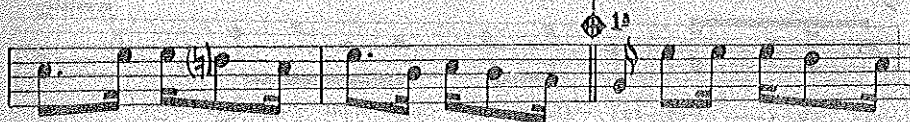
O MEU MARACATU
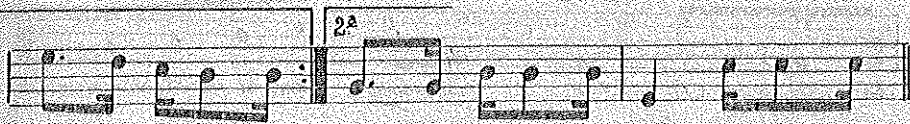
TOQUE "QUATRO-POR-UM"

BAIANA'
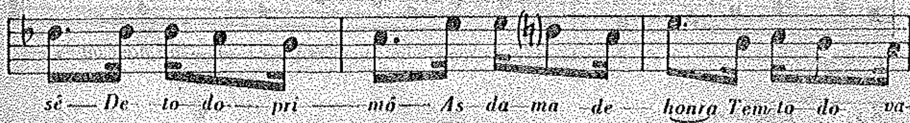














CAMBINDA ESTRÊLA
ou "Regresso"

Baianá "Cambinda Estrêla
Do arraiaá
Com sua deretoria
Em sua sede vai regressá."

Reparar no baianá *o estilo que lembra o de* fanfarra *e, de certo modo, o de algumas melodias de* frêvo *do passado, porém, ainda hoje em voga nos clubes.*

CAMBINDA ESTRÊLA

(REGRESSO) TOQUE "DOIS-POR-UM"

ORQUESTRA

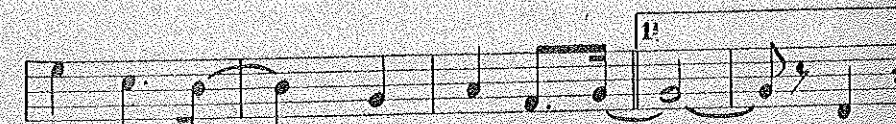


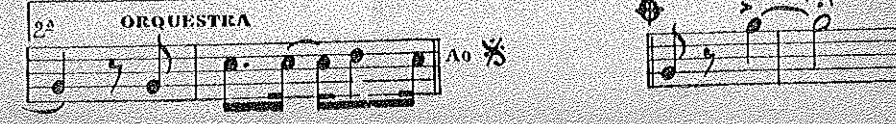












JORNADAS DO MARACATU CAMBINDA NOVA, DE CARUARU
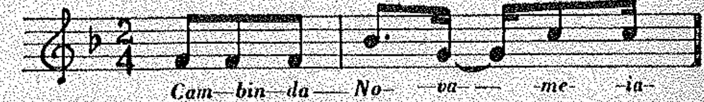
Com exceção da última jornada, que é acompanhada com o segundo toque de conjunto (1), as melodias tôdas têm o acompanhamento do primeiro toque. A palavra baianas *indica a resposta em côro, igualmente cantada pelos homens — exceto os músicos.* Buzina *refere à parte solista, cantada ao* funil.
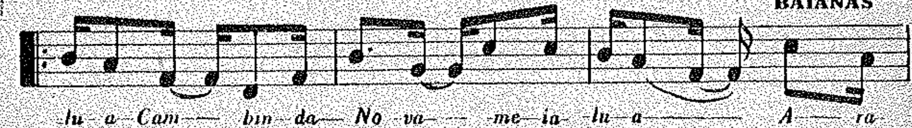
CAMBINDA NOVA

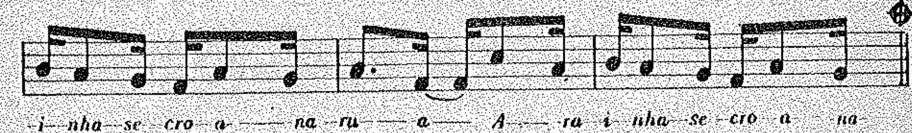
Buzina "Cambinda Nova, meia lua
Cambinda Nova, meia lua

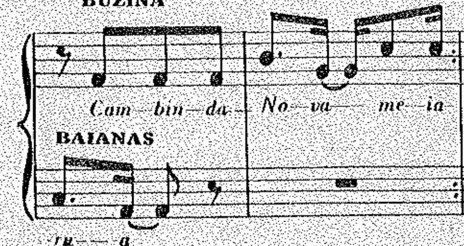
Baianas A rainha se croa na rua
A rainha se croa na rua."
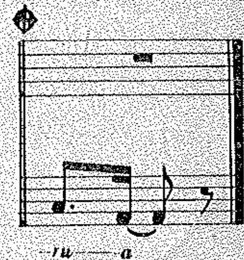
CAMBINDA NOVA











(1) Vide os toques em partitura, registrados neste Maracatu.

Ô ARRIBA COQUÊRO

Buzina "Ô, arriba coquêro
Ô, arriba coquêro

Baianas Até par'o ano
Si nóis vivo fô."

Aqui estão reunidos dois fragmentos de cânticos bem conhecidos e que não são originais de Maracatu algum. O texto entoado pelas baianas *é o final de uma jornada de Pastoril* — *a* despedida, *após a queima da lapinha.*

Ô ARRIBA COQUÊRO











QUE CASA É ESSA?

Buzinas "Que casa é essa?
Parece um tesôro
Varanda de ôro
Cheg'alumiá

Baianas Parede cristá
O telhado de vido
Nus Estadus Unidus
Não tem ôtro iguá."

QUE CASA É ESSA?











NA BARRA CHEGÔ

Buzina "Na barra chegô
Dois navio de guerra

Baianas Foi Cambinda Nova
Quem saltô em terra."

O trecho cantado pelo buzina *é um fragmento de conhecido Côco; o* de baianas, *reminiscência de uma toada do Maracatu Cambinda Velha, do Recife, segundo apuramos na Capital pernambucana.*

NA BARRA CHEGÔ

BUZINA

Na—bar—ra— -che———gô——— Dois—na— vio- -de—

BAIANAS

-guer- -ra—— Foi—Cam—bin—da No——va— Que—sal— -tô—em—.

BUZINA

-ter—ra. Na—bar—ra—che— -ter—ra.

ONDE É TUA MORADA?

Buzina "Cambinda Nova
Onde é tua morada?

Baianas No ôtro lado da ponti
Naquela casa caiada."

A melodia dessa jornada é a mesma de "Lancêro Novo", registrada no Caracatu Elefante. O texto, porém, é próprio do Maracatu caruaruense, pois para ser alcançada a sua sede, no Alto de Santa Rosa, é necessário atravessar uma pequena ponte.

ONDE É TUA MORADA?

BUZINA

Cam—bin— -da— No——va— On——— -de—é—tu—a— -mo-

BAIANAS

-ra—da? No—ô—tro- -la- -do—da—pon—ti—— na——que—la—ca—sa—cai-

BUZINA

-a- -da. Cam—— -bin——da -a—da.
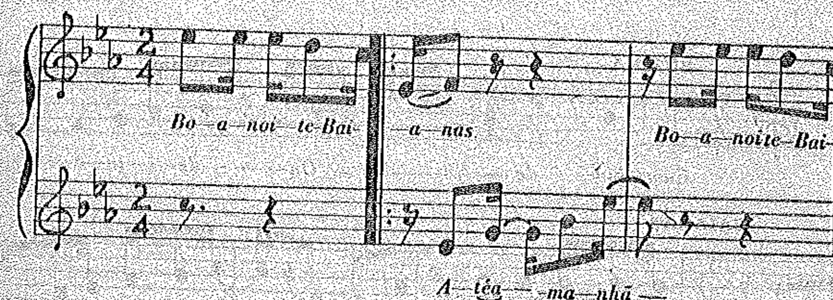
BOA-NOITE, BAIANAS
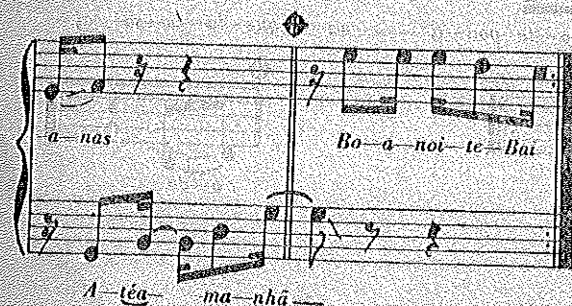
Buzina "Boa-noite, baianas

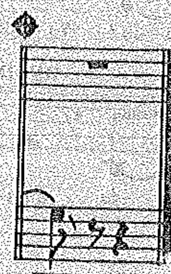
Baianas Até amanhã."

Essa jornada é uma reminiscência de toada para a dança com a calunga e, na opinião de um popular, parece originada do Maracatu Cambinda Velha, do Recife. O seu acompanhamento é o segundo toque de conjunto, assinalado anteriormente em partitura. A julgar pela particularidade do ritmo acompanhante, talvez a jornada ainda conserve vaga expressão religiosa.

BOA-NOITE, BAIANAS







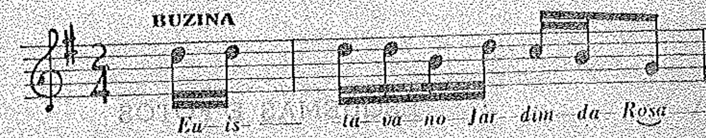
EU ISTAVA NO JARDIM DA ROSA
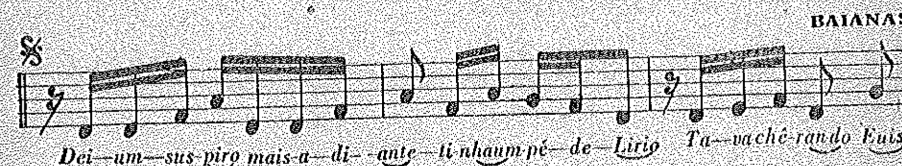
Buzina "Eu istava no jardim da rosa
Dei um suspiro
Mais adiante tinha em pé de lírio
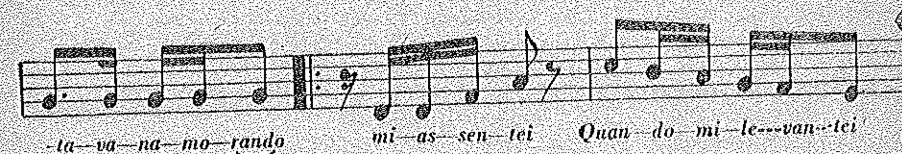
Baianas Eu istava namorando
Mi assentei
Quando mi levantei
Tava chorando."
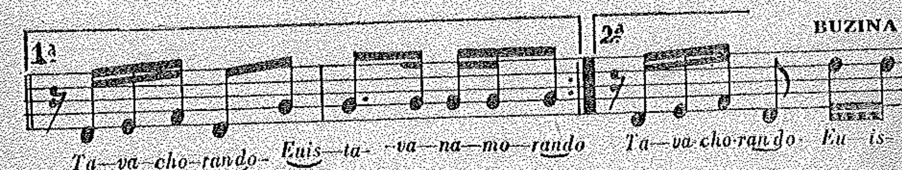
Essa jornada é cantada à saída do Maracatu, mas sem "obrigação". O texto e a melodia indicam tratar-se de outra adaptação da cantoria do Côco.
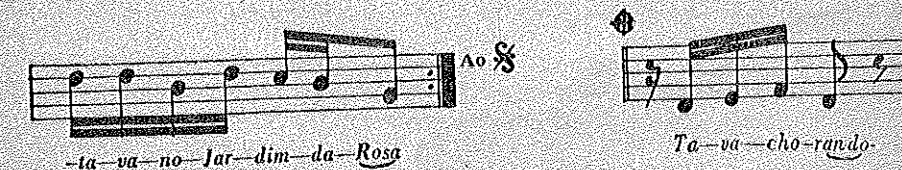
EU ISTAVA NO JARDIM DA ROSA



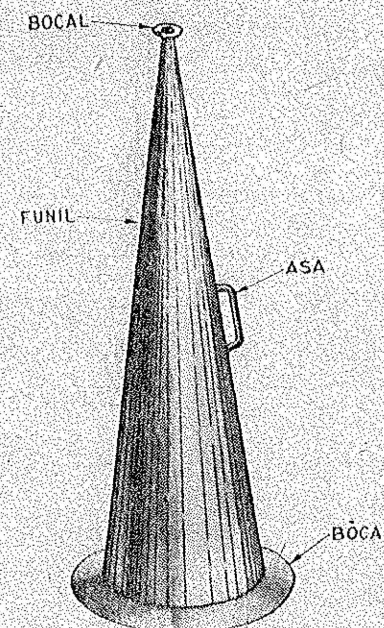








ESQUEMAS E FOTOS



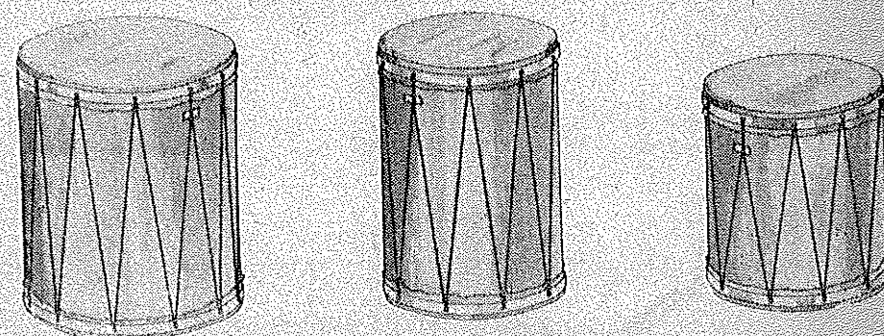
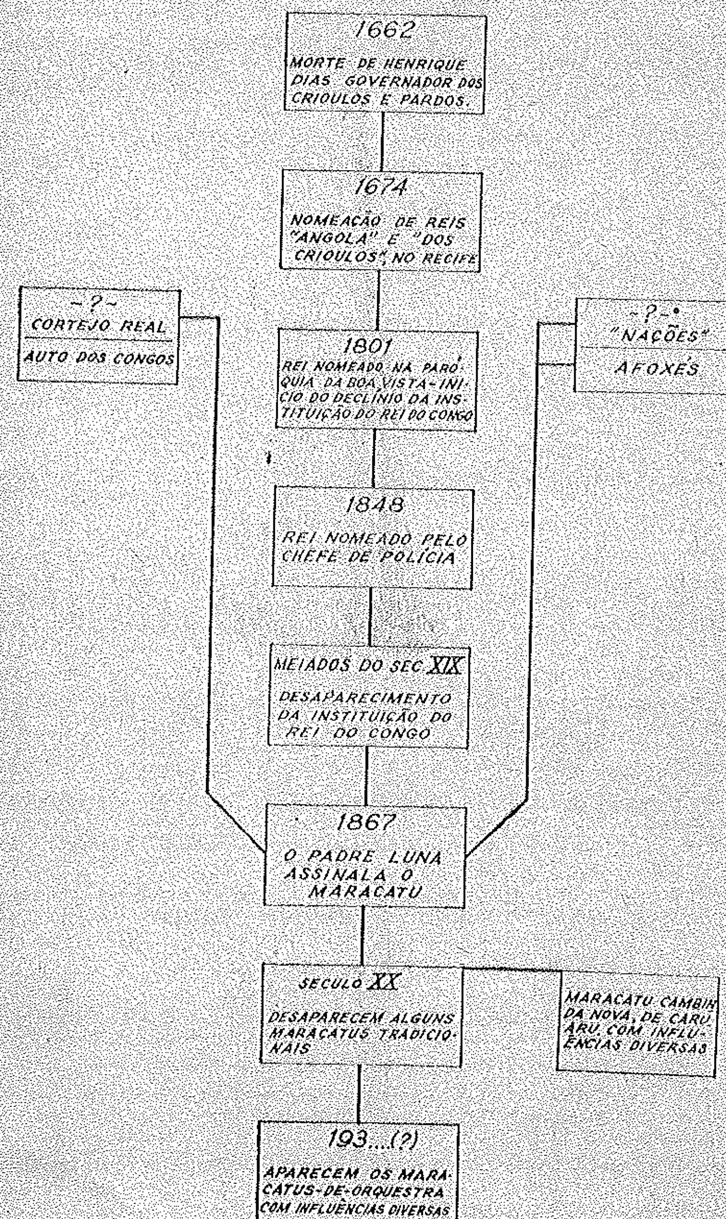
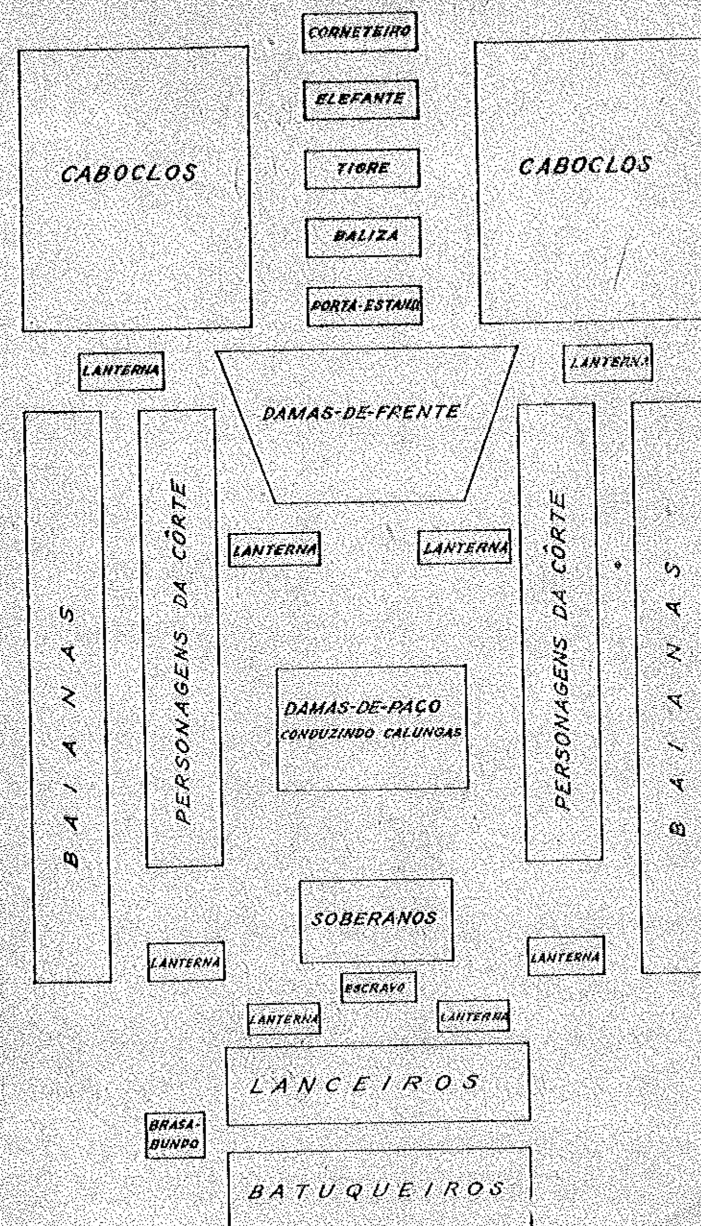


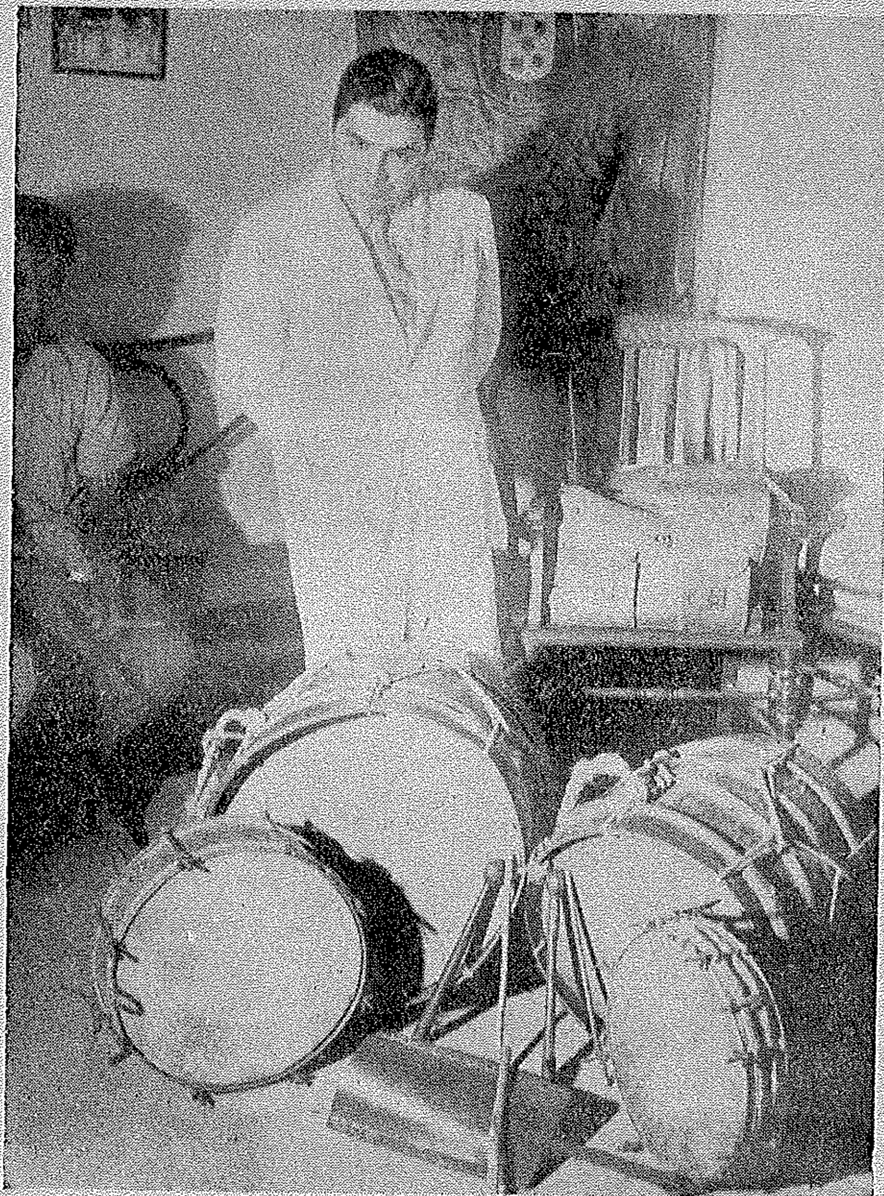
Gráfico da "buzina" ou "corneta" e dos "baques" (tambores) do Maracatu Cambinda Nova, de Caruaru.



"Quando e como teria surgido o Maracatu?"



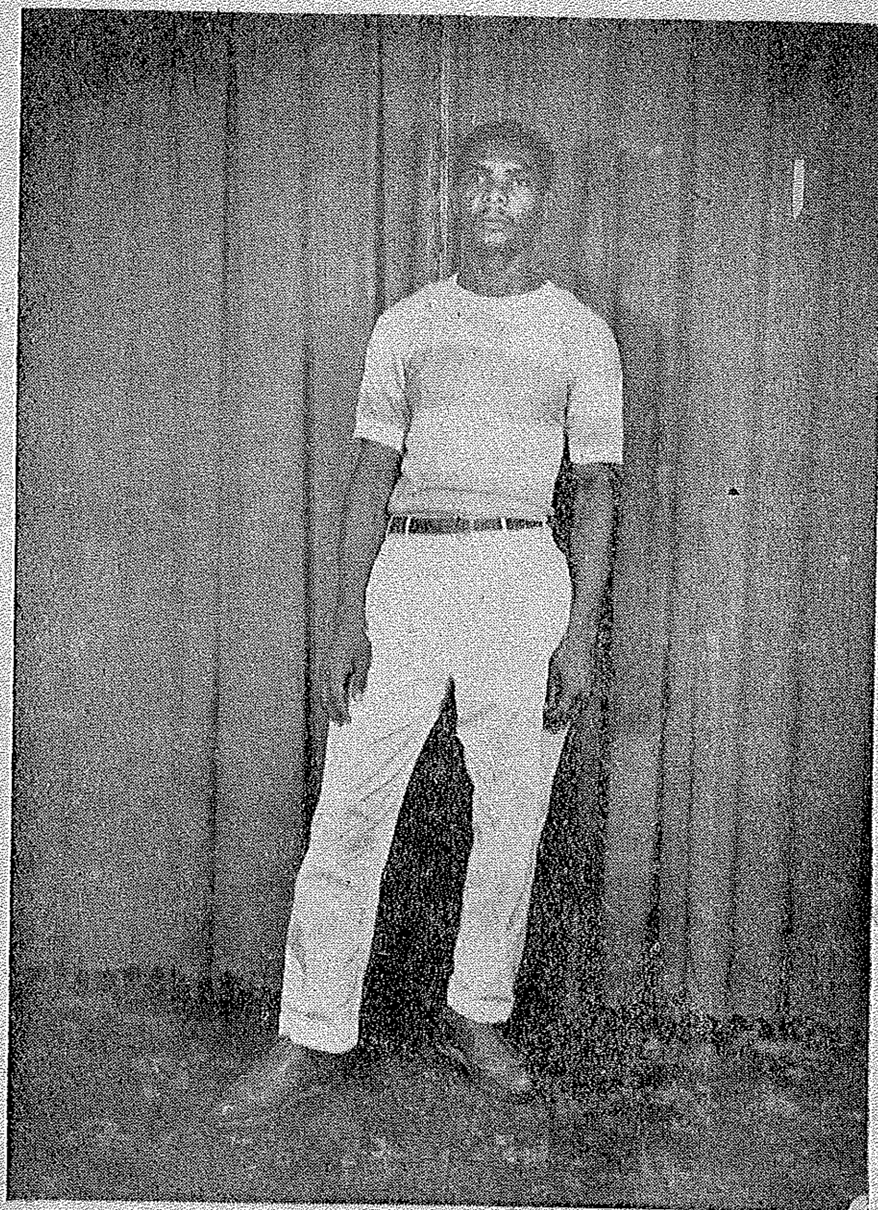
Colocação dos participantes do Maracatu Elefante. O gráfico é uma indicação apenas aproximada.



Instrumento musicais do Maracatu Elefante. Vêm-se atrás: o marcante (à esquerda) e o meio (à direita); à frente: uma caixa-de-guerra (à esquerda) e o tarol (à direita); mais à frente: o gonguê. Os oito zabumbas que faltam na foto (os repiques) são semelhantes ao meião; as caixas-de-guerra não fotografadas são iguais à acima observada. Notam-se, ainda: maçanêtas, respostas e o pau que percute o gonguê. Ao fundo vê-se o estandarte da agremiação.



Foto batida na sede do Maracatu Elefante no dia 15 de novembro de 1950, quando a sociedade festejava o 150.º ano de *fundação*. Em primeiro plano, Zé-Fobó, o chefe dos caboclos dêsse cortejo; em segundo, a rainha Santa; em terceiro, uma dama-de-paço, ostentando a calunga Dom Luís.



Arnaldo Lourenço Batista, mais conhecido por "Gobá". Gobá é o marcantista da orquestra do Maracatu Elefante e herdeiro do grupo. Foi o nosos mais valioso informante. E também um dos melhores músicos de Xangô.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA RENATO — Compêndio de História da Música, Rio de Janeiro, F. Briquet & Cia., 1948.

História da Música Brasileira, segunda edição, correta e aumentada. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia., 1942.

ALVARENGA, ONEYDA — Música Popular Brasileira. Editora Globo, 1950.

ANDRADE, MÁRIO DE — A Calunga dos Maracatus, *in* Edison Carneiro, Antologia do Negro Brasileiro. Editora Globo, 1950.

Compêndio de História da Música, terceira edição. São Paulo, L. G. Miranda, 1936.

Ensaio Sôbre Música Brasileira. São Paulo, I. Chiarato & Cia., 1928.

BARROSO, GUSTAVO — Ao Som da Viola, nova edição correta e aumentada. Rio de Janeiro. Departamento de Imprensa Nacional, 1950.

BASTIDE, ROGER — Imagem do Nordeste Místico em Branco e Prêto. Rio de Janeiro, Impr. Gráf. O Cruzeiro, 1945.

BRANDÃO, THEO — O Reisado Alagoano, São Paulo, Separata da Revista do Arquivo n. CLV, Departamento de Cultura, Prefeitura Municipal de São Paulo, 1953.

CAMINHA, VICTOR B. — Locativos sem Explicações, *in* Documento 244, de 7-1-1952, da CNFL.

CARVALHO, RODRIGUES DE — Cancioneiro do Norte. Fortaleza, 1903.

CASCUDO, LUIS DA CÂMARA — Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1954.

COSTA, FRANCISCO AUGUSTO PEREIRA DA — Folclore Pernambucano. Rio de Janeiro. Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo LXX, 1908.

Vocabulário Pernambucano. Recife, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Pernambucano, vol. XXXIV, ns. 159-162, 1937.

FERNANDES, GONÇALVES — Xangôs do Nordeste. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1938.

FERREIRA, ASCENÇO — O Maracatu, *in* É de Tororó. Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.

FREYRE, GILBERTO — Guia Prático e Sentimental da Cidade do Recife. Recife, The Propagandist, de M. C. Ferreira, 1934.

MELO, OSCAR — Recife Sangrento, terceira edição. Recife, janeiro, 1953.

MENDONÇA, RENATO — A Influência Africana no Português do Brasil. São Paulo, Biblioteca Pedagógica, série V, vol. XLVI, Comp. Editora Nacional, 1953.

MORAES, MELLO, FILHO — Festas e Tradições Populares do Brasil. Rio de Janeiro, Fauchon & Cia.

OLIVEIRA, JOSÉ OSÓRIO DE — Uma Acção Cultural em Africa. Lisboa, 1954.

RAMOS, ARTHUR — O Negro Brasileiro. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1934.

RIBEIRO, RENÉ — Cultos Afrobrasileiros do Recife: Um Estudo de Ajustamento Social. Recife, Boletim do Instituto Joaquim Nabuco, número especial, 1952.

ROMERO, SILVIO — História da Literatura Brasileira, quinta edição. Tomo I, Livraria José Olímpio, 1953.

SINZIG, FREI PEDRO — Dicionário Musical. Livraria Kosmos Editora, 1947.

MANUSCRITOS DA IGREJA DE N. S. DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS DO RECIFE, *in* Arquivos, 1.o e 2.o números. Recife, Diretoria de Documentação e Cultura, Prefeitura Municipal do Recife, 1945-1951.

OUTRO BAILADO TÍPICO DE GOIANA: A ARUENDA, *in* Contraponto, ano IV, n. II. Recife.

ÍNDICE